



LES MAITRES DE LA MUSIQUE

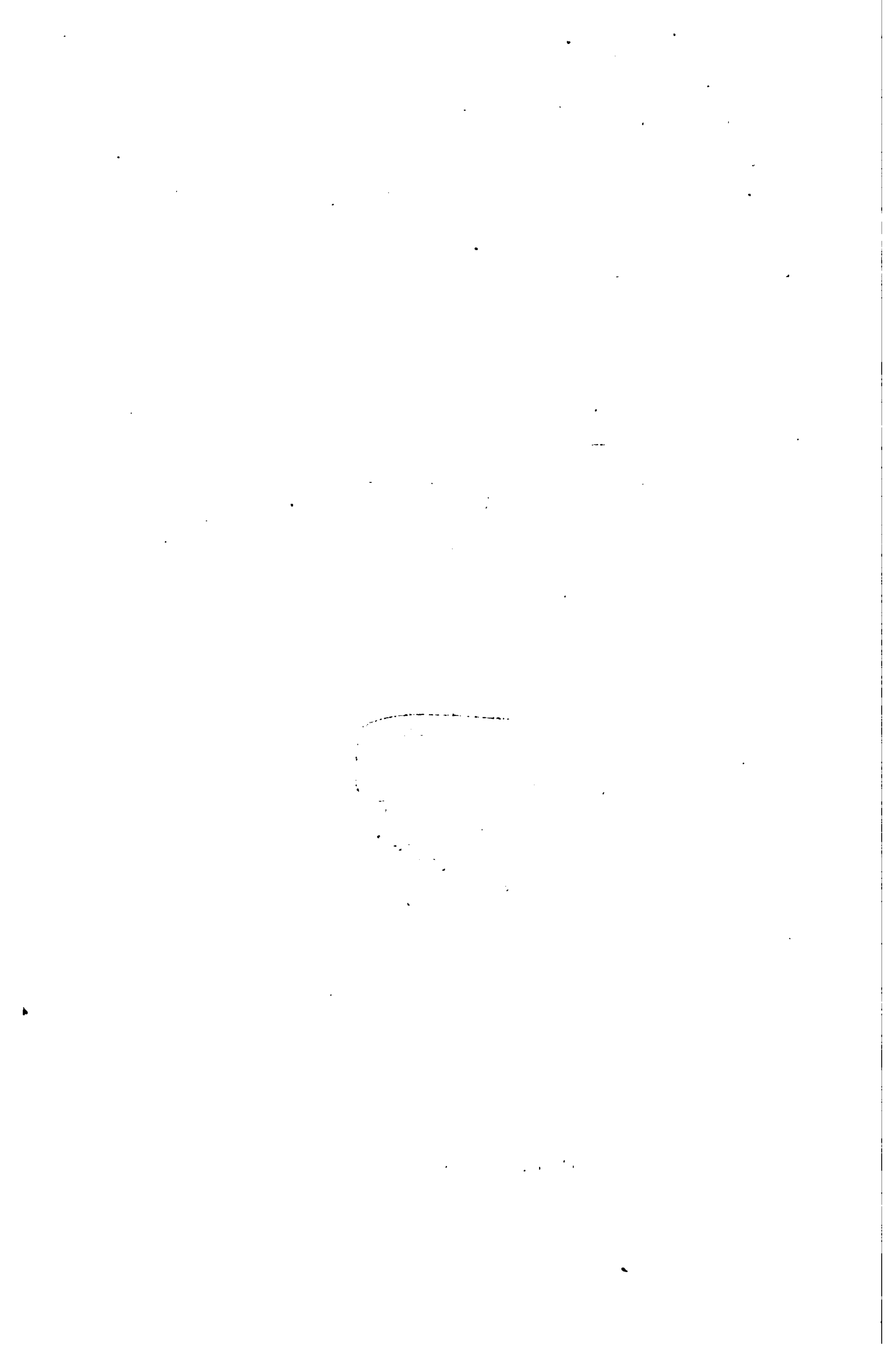
*Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE*

*Michel Brenet*

# *Haydn*




*Paris, FÉLIX ALCAN, éditeur, 1909.*



# HAYDN

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

# LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

**Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE**

*Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.*

Chaque volume in-16 de 250 pages environ, 3 fr. 50

*Publiés :*

**Palestrina**, par Michel Brenet, 2e édition.
**César Franck**, par Vincent d'Indy, 4e édition.
**J.-S. Bach**, par André Pirro, 2e édition.
**Beethoven**, par Jean Chantavoine, 3e édition.
**Mendelssohn**, par Camille Bellaigue.
**Smetana**, par William Ritter.
**Rameau**, par Louis Laloy.
**Moussorgsky**, par M.-D. Calvocoressi.
**Haydn**, par Michel Brenet.

*En préparation :*

**Grétry**, par Pierre Aubry. — **Liszt**, par Jean Chantavoine. — **Orlande de Lassus**, par Henry Expert. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Brahms**, par P. Landormy. — **Lulli**, par Lionel de la Laurencie. — **Wagner**, par Henri Lichtenberger. — **Weber**, par Charles Malherbe. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Haendel**, par Romain Rolland. — **Schubert**, par Albert Schweitzer. — **Gluck**, par Julien Tiersot, etc., etc.

---

## DU MÊME AUTEUR :

**Histoire de la Symphonie à Orchestre**, depuis ses origines jusqu'à Beethoven, Paris, Gauthier-Villars, 1882.

**Grétry, sa Vie et ses Œuvres**, Paris, Gauthier-Villars, 1884.

**Deux pages de la Vie de Berlioz**, Paris, Vanier, 1889.

**Jean de Ockeghem**, maître de la chapelle des rois Charles VII et Louis XI, Paris, 1893. (Extrait du tome XX des mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France).

**Sébastien de Brossard**, prêtre compositeur, écrivain et bibliophile, 1896. (*Idem*).

**Notes sur l'histoire du Luth en France**, Turin, Bocca frères, 1899.

**Les Concerts en France sous l'Ancien Régime**. Paris, Fischbacher, 1900.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

# HAYDN

PAR

MICHEL BRENET



PARIS
FELIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1909

# HAYDN

## INTRODUCTION

Le jour où Joseph Haydn fut présenté au roi d'Angleterre, Georges III, celui-ci lui ayant dit, en manière de compliment : « Docteur Haydn, vous avez beaucoup composé », il répondit avec une modestie qui, chez lui, était sincère : « Oui, Sire, un peu plus qu'il n'eût été sage. » Au cours d'une vie longue et jusqu'au bout laborieuse, il avait tant écrit, en effet, qu'il ne se souvenait même plus d'un grand nombre de ses œuvres ; beaucoup de ses manuscrits s'étaient perdus ; il savait que les obligations de son emploi ou l'importunité de ses admirateurs lui avaient arraché quantité de pages hâtives : et il pouvait finalement n'attribuer de véritable importance qu'à une partie de ses travaux, ceux auquels il devait certainement ses succès et sa renommée.

A mesure que ses successeurs progressaient dans la voie dont il avait été l'un des pionniers,

le public, avec eux, s'accoutumait à le perdre de vue ; et l'on a vu ainsi chaque dizaine d'années marquée au cadran des siècles rétrécir l'espace occupé par son œuvre dans la mémoire des foules. En théorie, la place qui lui appartient entre Bach et Beethoven dans la généalogie spirituelle des grands musiciens, ne lui est pas contestée ; pratiquement, la rareté relative des exécutions de ses œuvres a limité leur connaissance à ce choix minimum d'anthologie, par quoi il est convenu qu'on doit « se faire une idée » d'un poète ou d'un artiste. Non sans quelque dédain, nos contemporains relèguent volontiers Haydn parmi les classiques de l'enfance, et pensent que pour l'aimer il faut être très jeune, ou se trouver déjà dans la seconde moitié de la vie. Les débutants lui portent une affection naïve ; ils le regardent comme un grand-père qui sait dire en souriant de très jolies histoires. Lorsqu'ils arrivent à l'âge où l'homme cherche dans l'œuvre d'art le mirage changeant des mouvements de son âme, ils se détournent d'un maître heureux, paisible, raisonnable, qui n'a jamais senti l'inquiétude de la destinée ni la véhémence des passions : et ceux-là seuls, dirait-on, savent attentivement l'écouter et se plaire à son langage, qui ont appris par la fuite des ans, à regarder de plus loin et à

juger de plus haut, et avec plus de tolérance.

Autant pour cette cause cachée d'une interruption de courant entre l'art de Haydn et le sentiment des masses, que par le fait du nombre énorme de ses compositions et de la difficulté qu'il y a à toutes les reconnaître, les rassembler et les classer, il est très naturellement arrivé que l'on a vu s'achever ou s'entreprendre la publication des « Œuvres complètes » de presque tous les grands maîtres du passé, depuis Palestrina, Lassus, Vittoria, jusqu'à Beethoven, Schubert, Berlioz, en passant par Purcell, Schütz, Hændel, Bach, Mozart, Rameau, Grétry, avant qu'un effort soit tenté ou une décision prise à l'égard de celles de Haydn.

L'approche du centième anniversaire de sa mort et des fêtes de sa célébration en 1909 a déterminé enfin le lancement d'une affaire dont l'achèvement demandera pour le moins quinze années, quatre-vingts volumes et seize mille pages in-folio.

Différer jusqu'à la réalisation d'un si vaste plan tout nouvel essai d'une étude sur Haydn, parce que seulement alors la tâche deviendrait aisée et sûre, serait mal entendre le rôle que l'heure actuelle assigne vis-à-vis de lui à la critique historique. Il ne s'agit ni de réhabiliter un compositeur dont la gloire est unanimement

respectée, ni de réformer un jugement dès longtemps arrêté sur son œuvre, mais simplement de maintenir présent à l'oreille distraite des jeunes générations, qu'entraînent d'autres héros vers des horizons agrandis, l'écho déjà lointain, mais toujours captivant, de la musique de Haydn.

---

# LA VIE

## I

Un village de la Basse-Autriche, sans importance ni beauté, Rohrau, situé tout auprès de la frontière hongroise et du cours de la Leitha ; une très pauvre maison dont le rez-de-chaussée supportait directement une toiture de chaume, abritèrent le berceau de Haydn. Son père, Mathias Haydn, exerçait le métier de charron ; sa mère, Maria-Anna Koller, avait été cuisinière chez les seigneurs du lieu. « Franz-Josef », né dans la nuit du 31 mars au 1er avril 1732, baptisé le même jour en l'église catholique de Rohrau, fut le second de douze enfants dont moitié moururent en bas âge. Avec lui survécurent deux garçons, « Johann-Michael », né le 14 septembre 1737, et « Johann-Evangelist », plus jeune de quelques années, tous deux devenus musiciens comme leur aîné, et trois sœurs, « Franziska », la première-née ; « Anna-Maria », qui épousa

un forgeron nommé Philippe Fröhlich, et « Anna-Katharina », qui prit pour époux un certain Näher, arquebusier. Leur mère mourut le 23 février 1744, à l'âge de quarante-quatre ans ; leur père, qui s'était remarié, et avait eu de sa seconde femme cinq enfants, dont aucun ne vécut, mourut à soixante-cinq ans, le 12 septembre 1763.

Ce charpentier de village était un grand amateur de chansons. Sans savoir lire les notes, il chantait, en voix de ténor, et s'accompagnait d'instinct, sur une harpe. Les dimanches, sa chaumière retentissait d'airs de danse, de lieder, de cantiques, qu'il ne se lassait pas de dire et redire avec femme, enfants et voisins. Un jour qu'était venu se joindre au concert un violoniste, le petit Joseph se fit, de deux bouts de planches ramassés dans l'atelier, un instrument imaginaire, sur lequel on s'émerveilla de le voir imiter tous les gestes de l'étranger. Un sien cousin, maître d'école, crut deviner dans cet amusement l'indice de facultés musicales qu'il voulut développer. Sepperl, ainsi qu'on appelait l'enfant, par un diminutif de son prénom, lui fut confié et le suivit à Hainburg.

Selon la coutume du temps, ce premier maître de Haydn, qui se nommait Johann Matthias Frankh, cumulait l'emploi d'instituteur, ou rec-

teur d'une école rurale, avec celui de maître de chapelle à l'église catholique. Ses leçons, maigre semence répandue en une terre extraordinairement fertile, menèrent en peu de mois le petit paysan à pouvoir chanter sa partie dans une messe, jouer « de petites choses » sur le clavecin et le violon, et, — prouesse qui fut remarquée, — tenir à l'improviste le rôle de timbalier, dans l'orchestre d'une procession.

Malgré ses « dispositions », la carrière de Haydn se serait vraisemblablement déroulée sans gloire, dans un rectorat pareil à celui que son cousin Frankh possédait, si le hasard ou la Providence n'eussent amené à Hainburg un personnage considérable, Johann-George Reuter junior, compositeur de la cour impériale et maître de chapelle de la cathédrale Saint-Etienne, à Vienne. En tournée de recrutement d'enfants, pour le chœur de cette église, il avait fait halte chez le curé de Hainburg, qui, d'accord avec Frankh, avait tenu à faire montre des ressources musicales de sa paroisse. Soit que Reuter ait lui-même distingué la voix « faible mais agréable » de Haydn, soit que le maître d'école lui eût spécialement présenté son jeune parent, toujours est-il que, satisfait d'un examen sommaire, il l'engagea.

L'entrée de « Sepperl » à Saint-Etienne fut

cependant retardée d'un an. Il était dans sa huitième année lorsqu'il prit le chemin de Vienne.

Une maîtrise de cathédrale, dans la capitale de l'Autriche, ne différait guère alors que par le répertoire des institutions analogues de notre vieille France. Là-bas, comme chez nous, un petit nombre d'enfants, quatre, six, huit au plus, choisis en raison de leurs capacités vocales, vivaient en commun sous la garde d'un maître, et recevaient, en échange de leurs fréquents services au chœur, des leçons de catéchisme, de langue latine et de chant. Tantôt en qualité d'élèves, tantôt en celle de maîtres, presque tous les compositeurs de l'ancien régime ont traversé les maîtrises, catholiques ou protestantes, qui ont été les serres chaudes où s'est ouvert et développé leur génie.

L'un des commentateurs du grand Bach a été en droit de dire que l'auteur des *Cantates d'église* dut en majeure partie son adresse de combinaison des voix à l'exercice du métier d'enfant de chœur[1] : le séjour de Haydn à la cathédrale viennoise, en lui faisant acquérir l'habileté dans le chant et en l'accoutumant aux formes du style polyphonique, fixa dans

1. W. Rüst, cité par A. Pirro, *l'Esthétique de J.-S. Bach*, p. 402.

son esprit les principes essentiels du développement mélodique et de la future construction du quatuor instrumental.

Ce fut surtout pratiquement et à cause de sa participation quotidienne aux exécutions, que le jeune musicien profita de son séjour à Saint-Etienne ; car le maître de chapelle en titre, celui qui l'avait engagé, Reuter, s'occupa très peu de lui, non plus que de tous ses élèves.

C'était un homme affairé et très en vue depuis qu'en 1740 l'Empereur l'avait anobli. Né à Vienne en 1707, élève de son père auquel il avait succédé, il écrivait sans relâche les opéras, les cantates dramatiques, les sérénades, les messes, les oratorios, les motets, que réclamait son triple service de « compositeur de la cour », de maître de chapelle de Saint-Etienne, et, plus tard, de maître de la chapelle impériale. Depuis la mort de Fux, Reuter était dans la monarchie autrichienne le prototype du musicien officiel. M. Stollbrock, son biographe, l'a facilement justifié du reproche de n'avoir pas pris en main l'éducation de Haydn[1] : il avait bien d'autres choses à faire que d'enseigner le solfège, le plain-chant, l'exécution musicale, à des enfants,

1. Stollbrock, *Leben und Wirken des kk. Hofkapellmeisters J.-G. Reuter junior*, dans *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 8e année, 1892, p. 198.

et l'usage l'autorisait à déléguer ses pouvoirs à quelques membres expérimentés du chœur. Son tort fut de ne pas deviner chez Haydn des facultés exceptionnelles, et de le traiter sur le même pied que les autres petits chantres : là aussi, il a des excuses, car dans toutes les maîtrises abondaient les enfants bien doués, dont il s'agissait de faire le plus vite possible d'utiles chanteurs, et qui ne dévoilaient pas toujours avant leur sortie des capacités plus hautes.

Un sous-chantre, Adam Gegenbauer, qui était aussi violoniste et copiste, et un ténor, Ignaz Finsterbusch, personnage « élégant », amateur de tableaux, d'armes turques et d'habits à boutons d'argent, furent donc les deux maîtres de Haydn, et lui apprirent à chanter et à jouer un peu du clavecin et du violon. Leurs leçons furent sommaires, à tel point que Haydn, sur ses vieux jours, assurait n'avoir pas eu de « véritables maîtres », et s'être formé surtout en écoutant, lisant et observant toutes choses. Le désir qui de bonne heure s'était emparé de lui, d'écrire de la musique, n'avait reçu ni direction, ni encouragement. L'enseignement à Saint-Etienne ne comportait aucun cours théorique, et Reuter, ayant un jour jeté les yeux sur le manuscrit d'un *Salve Regina* que l'enfant, avec la puérile audace d'un collégien rimant une tragédie, venait de

composer *à douze voix*, ne fit qu'en rire, et renvoyer le « sot garçon » aux éléments de son art.

Le répertoire devait donc servir à Haydn d'enseignement par l'exemple. Ce répertoire, aussi mélangé qu'étendu, était formé des œuvres de Reuter et de celles de son père, le premier George Reuter (1656-1738), de celles toutes classiques de Johann-Joseph Fux (1660-1741), et de l'abondante production des compositeurs d'origine ou de culture italienne, qui avaient vécu à Vienne ou s'y trouvaient encore pourvus de charges officielles : Caldara (1670-1736) le plus fécond de tous ; Matteo Palotta, de Palerme (1689-1758) ; Giuseppe Bonno (1710-1788), récemment venu de Naples, où un subside impérial lui avait facilité ses études. Par douzaines, les messes, les *Te Deum*, les motets, de ces infatigables musiciens s'accumulaient sur les pupitres du chœur; quelques-uns étaient encore écrits *a cappella ;* la plupart requéraient un accompagnement d'orchestre. Presque aucun n'a survécu, presque aucun n'a traversé les frontières autrichiennes. Des publications récentes ont tiré seul de l'oubli le grand talent scolastique de Fux, dont la *Missa canonica* était une merveille d' « écriture » : si le petit Sepperl y chanta jamais sa partie, ce dut être pour lui la

révélation des beautés austères dont peuvent s'envelopper les théorèmes contrapuntiques.

La municipalité de Vienne subvenait avec une si ingénieuse économie aux frais de nourriture et d'entretien des enfants de chœur de Saint-Etienne, qu'elle jugeait opportun de leur permettre de temps en temps d'aller gagner au dehors un repas plus substantiel ou quelques pièces de monnaie, soit comme chanteurs, en participant à des fêtes musicales, soit comme aides de cuisine, en s'enrôlant parmi les serviteurs d'un banquet; et comme, dans le premier cas, le programme se composait de « sérénades », ou cantates profanes, et que, dans le second, l'usage voulait que tout dîner d'apparat fût accompagné d'une « musique de table », les enfants faisaient connaissance avec les genres divers de compositions profanes. Peut-être fut-ce en courant, les bras chargés d'assiettes, de l'office à la salle à manger, dans le palais de quelque grand seigneur, que Haydn entendit pour la première fois un orchestre jouer des menuets, des ouvertures et des symphonies.

Une preuve de ses bons services au chœur de Saint-Etienne pourrait être cherchée dans le fait qu'en 1745 son jeune frère, Johann-Michael, fut admis à venir l'y rejoindre ; il possédait une voix étendue et se montra assez stu-

dieux pour devenir après peu de mois de présence, l'un des suppléants de l'organiste.

Les deux Haydn passèrent ensemble près de trois ans à la maîtrise. Puis arriva pour Joseph le moment de la mue, qui rendait son départ inévitable. De toutes les historiettes contées à cette occasion, — queues de perruques coupées, et autres espiègleries, punitions infligées, auxquelles le jeune homme se serait dérobé par un départ subit, — nous ne retiendrons que l'indication de son caractère enjoué, taquin, rieur ; ce sont des traits que l'on verra persister chez lui jusqu'à la vieillesse, et qui expliquent beaucoup de ses mélodies.

De quelque façon d'ailleurs qu'il fût sorti de la cathédrale, le fait demeure qu'à dix-sept ans, au mois de novembre 1749, il se trouvait jeté sur le pavé de Vienne, et à peine mieux pourvu de talent que de numéraire : car, sans voix, que lui servait son habileté de chanteur ? Le peu qu'il avait appris du jeu des instruments ne le mettait pas en état de se faire employer nulle part. Sa « vocation » de musicien était pourtant assez solide, son humeur assez courageuse, ses habitudes assez frugales, pour lui faire accepter gaiement un mariage avec la pauvreté, — sa compagne depuis l'enfance.

Le sort, qui avait mis à Hainburg Reuter sur

son chemin, devait lui procurer encore plus d'une heureuse rencontre. La première fut celle d'un chantre de paroisse, Spangler, qu'au matin d'une nuit passée « à la belle étoile », Haydn reconnut en passant. Ce « confrère » n'était lui-même qu'un pauvre diable ; marié, et père de famille, il avait cependant un domicile où il accueillit l'ex-enfant de chœur ; et celui-ci, assuré de dormir à couvert, sinon de dîner tous les jours, se mit à regarder autour de lui vivre la grande ville.

Il n'était dès lors, dans toutes les contrées de langue allemande, point de cité si aimable, si joyeuse, et si musicale, que Vienne. A cinquante ans de là, Reichardt devait la déclarer la seconde capitale de la musique, Paris tenant le premier rang. Il fondait son jugement sur l'affluence des compositeurs et des virtuoses célèbres, sur le nombre et l'importance des établissements publics, théâtres, concerts, maîtrises, qu'il avait remarqués en France ; en étudiant les choses de plus près, le voyageur prussien se serait aperçu que, des deux villes, Vienne était celle où la musique comptait le plus de fidèles et se mêlait le plus intimement à la vie de la nation. Haydn, en 1749, y pouvait trouver jusque dans les plus humbles milieux sociaux une atmosphère saturée de musique, où sa carrière allait se dérouler en

remontant, pour ainsi dire, des « grands fonds » inconnus jusqu'à la surface brillante de l'océan artistique. Nulle marche n'était plus conforme à ses dons naturels. Né du peuple et lui appartenant jusqu'aux moelles, il s'y replongeait au sortir de Saint-Etienne, comme un jeune arbre reporté de la serre à son sol nourricier. Les échos qui lui arrivaient des musiques à la mode n'étaient que des bouffées échappées par des fenêtres entr'ouvertes : le fumet d'un régal auquel il n'était pas convié, et qui l'eût peu réconforté, car non seulement les cercles aristocratiques de Vienne ne goûtaient guère que les œuvres brillantes et vides de l'école napolitaine, mais, de plus, le dilettantisme y sévissait sous la forme aiguë de la composition d'amateur. Un souverain, un seigneur pouvaient-ils mieux manifester leur bienveillance à l'égard de la musique, qu'en la cultivant eux-mêmes ? L'empereur Charles VI, dont la mort survint l'année même de l'admission de Haydn à Saint-Etienne, avait suivi l'exemple de Ferdinand III, de Léopold Ier et de Joseph Ier, et composé des *Miserere* avec orchestre[1]. Sa fille, Marie-Thérèse, ne poussa pas jusque-là l'éducation des archiducs et des

1. Les *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I und Joseph I* ont été publiées en 2 vol. in-folio, chez Artaria, à Vienne, en 1892, par les soins de M. Guido Adler.

archiduchesses, mais elle eut soin de leur faire acquérir, par les leçons de Wagenseil, de Joseph Steffan, de Wenzel Pürck, de petits talents d'exécution. Les finances débiles de la monarchie y trouvaient leur avantage, car c'étaient des spectacles fort économiques, que ceux où tous les rôles se distribuaient aux membres de la famille régnante, et à leurs familiers.

Le public viennois, qui ne pénétrait dans la salle de l'opéra italien, au « théâtre du château », que les jours d'« entrée libre », où se célébrait la fête de l'impératrice ou de l'empereur, trouvait au « théâtre près la porte de Carinthie » des spectacles en langue allemande, mêlés de comédie, de musique, de farces improvisées, et, sur de petites scènes populaires, en carnaval, des bouffonneries et des pièces de marionnettes. Depuis 1750, il y eut dans la salle « du château » des « Académies musicales » imitées des séances du « Concert spirituel » de Paris, célèbres dans toute l'Europe ; bientôt s'y ajoutèrent celles d'une entreprise analogue, dans le local *Zur Mehlgrube* ; et l'on vit d'autres concerts, plus modestes, se multiplier dans les auberges, dans les jardins et dans les rues. Dès lors, on pouvait dire de la capitale autrichienne ce qu'en ont écrit les voyageurs modernes, que « nulle part les foules ne sont plus joyeuses et ne savent mieux s'ingénier

pour les amusements », et que, aux heures où cesse le travail, les maisons, les rues, les parcs deviennent « un immense lieu de bals ou de festins ». Au temps de Haydn, les « sérénades » surtout étaient si bien entrées dans les mœurs, que pendant la belle saison, il se passait peu de soirées sans que quelques carrefours ne retentissent de musique instrumentale ou de chœurs, exécutés en guise de compliments à l'adresse des habitants d'une maison, soit aux frais d'un bourgeois désireux de faire une politesse ou de souhaiter une fête, soit par l'initiative directe des musiciens toujours assurés de recevoir en vivres, boissons ou monnaie, le léger salaire attendu.

Se joindre à de petits orchestres de sérénades et battre avec eux chaque soir le pavé de la ville, un violon à l'épaule, était un métier suffisant pour nourrir à peu près son homme ; Haydn en vécut l'été, à la manière des cigales, et, l'hiver, servit par son jeu et par la composition des menuets, le répertoire des « redoutes » et des tavernes.

Dans le galetas où Spangler lui donnait asile, il pouvait faire, cependant, d'inquiètes réflexions. Continuer indéfiniment cette vie de ménétrier, n'était pas chose admissible. Regagner Rohrau, où ses parents élevaient à grand'peine leur nom-

breuse famille, apparaissait comme une solution moins raisonnable encore. Sa mère l'engageait à entrer dans l'état ecclésiastique, et, quoiqu'il s'y sentît médiocrement porté, il songeait à prendre l'habit des Servites, — un ordre fondé à Florence, vers 1232, en l'honneur de la Vierge Marie, et dont les derniers monastères subsistaient au XVIII^e siècle en Autriche et en Italie[1]. — Au dire de ses biographes, il appréciait surtout dans cette « vocation » la certitude « d'avoir à manger tous les jours »; il est probable qu'il y entrevoyait aussi la possibilité de continuer dans le cloître ses études musicales ; non seulement il pouvait devenir l'organiste ou le maître de chœur d'un monastère, mais les exemples abondaient de religieux ayant acquis comme compositeurs ou comme théoriciens, une renommée étendue et durable[1].

Un élan de piété conforme à de telles préoccupations décida Haydn à suivre, au printemps de 1750, des pèlerins qui se rendaient au sanctuaire de Mariazell, en Styrie[2]. Se présentant

1. Les Servites n'avaient fait que passer en France, où leur robe les avait fait surnommer *les Blancs Manteaux*.

2. Le plus célèbre était le P. Martini, alors « l'Oracle de l'Europe » en matière de théorie musicale. Haydn pouvait avoir entendu vanter aussi les œuvres et les leçons du P. Czernohorsky, longtemps maître de chapelle à Prague.

3. On a publié sur ce pèlerinage un petit volume intitulé :

hardiment au moine chargé de la direction du chœur, il voulut mettre sous ses yeux diverses pièces de chant qu'il avait composées et qu'il ambitionnait de pouvoir interpréter lui-même à la chapelle ; mais le religieux, trop souvent importuné de requêtes intéressées, eut bientôt fait de l'éconduire en répondant que l'on voyait venir de Vienne assez de vagabonds, prétendus musiciens, qui ne savaient pas le premier mot de leur métier. Résolu coûte que coûte à réaliser son rêve, Haydn employa la ruse. A l'heure de l'office il se glissa dans le groupe des chanteurs, supplia l'un d'eux de lui céder un instant sa partie, et lança sa voix au milieu du chœur de façon si sûre et si imprévue, que le prieur la remarqua et voulut connaître le musicien; il lui donna pour récompense la permission de vivre toute une semaine à la table des religieux et de faire une collecte qui lui procura les moyens de rentrer allégrement à Vienne.

De meilleurs jours se levaient pour lui. Au moment où lui manquait l'hospitalité de Stangler, qui avait changé de logis, il obtint d'un marchand passementier, son ami, le prêt sans intérêts ni délai de cent cinquante florins. Installé dans une chambre à lui avec « un cla-

*Maria-Zell in Steiermarkt. Entwurf einer Monographie des berühmten Wallfahrtsortes*, par H. Rogl, Vienne, 1903, in-8.

vecin rongé des vers » et quelques cahiers de musique, il se trouva bientôt « le plus heureux des hommes », et traduisit sa joie de vivre en œuvres musicales.

En bon chrétien, il commença par une messe. Puis il écrivit des morceaux pour les orchestres de plein air, et enfin, dans l'hiver de 1751-1752, un petit ouvrage dramatique, dont la commande lui fut procurée grâce à l'une des sérénades auxquelles il continuait de prendre part. Un soir qu'avec ses camarades il avait joué dans la rue quelques pièces de sa composition, l'un des assistants, qui écoutaient aux fenêtres, descendit s'informer de l'auteur et, séance tenante, l'emmena chez lui, le fit asseoir au clavecin, lui dicta le canevas d'une improvisation descriptive, et lui remit le manuscrit d'une comédie et d'une pantomime, en le chargeant d'en composer la musique. Cet homme prompt à l'enthousiasme et à la décision était un acteur-auteur en vogue, Joseph Kurz. Sa comédie, intitulée « Le nouveau diable boiteux », *Der neue krumme Teufel*, avait un côté satirique, qui en fit presque immédiatement interdire les représentations. Haydn n'eut donc pas le temps de savourer un premier succès au théâtre et, pour longtemps, dut abandonner l'espoir d'y reparaître.

En choisissant pour sa demeure une man-

sarde de « la vieille maison Saint-Michel », propriété des Barnabites, sise sur le Kohlmarkt, à peu de distance du Graben, le jeune musicien venait, sans s'en douter, de préparer sa fortune : car en cet immeuble habitait le poète Métastase, par l'intermédiaire duquel il devait bientôt connaître Porpora.

Pour se guider dans la pratique de la composition, Haydn n'avait jusque-là pas eu de maîtres. Il étudiait quelques traités — le *Gradus ad Parnassum*, de Fux [1], et les livres de Mattheson [2] — et les œuvres de musiciens célèbres que ses modestes ressources lui permettaient d'acheter, notamment les toutes nouvelles sonates de Carl-Philipp-Emanuel Bach [3]. Au fur et à mesure que son léger savoir s'élargissait, il l'employait à « instruire la jeunesse ». Le hasard du voisinage rangea parmi ses élèves une fillette de dix ans, Marianne Martinez, dont les parents habitaient avec leur ami Métastase un étage de la maison. Ce fut ainsi que Haydn pénétra dans l'intimité du « poète césaréen », pensionnaire impérial,

1. L'édition originale latine du traité de Fux datait de 1715 et sa traduction allemande par Mizler, de 1742.

2. Les principaux traités de Mattheson (1681-1764) étaient la *Kleine General-Bass Schule*, 1735, la *Grosse General-Bass Schule*, 1731, et *Der vollkommene Capellmeister*, 1739.

3. Les six sonates d'Emm. Bach dédiées au roi de Prusse avaient paru en 1742, les six sonates jointes au *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, en 1753.

représentant officiel de la tragédie musicale, et, à ce titre, collaborateur de tous les maîtres de l'opéra italien.

Chez Métastase, Haydn connut Nicolo Porpora. Déjà vieux et fatigué[1], celui-ci venait de quitter Dresde pour s'établir à Vienne, entouré d'un éblouissant prestige, dû tout autant aux succès de ses élèves chanteurs, qu'à ses compositions.

Quand on le surnommait « le patriarche de la mélodie », on faisait allusion tout ensemble à son habileté dans l'art d'écrire pour les voix, et au talent d'interpréter la musique de chant, dont il semblait détenir les secrets. Les défauts de ses œuvres provenaient des qualités de sa méthode : ayant la virtuosité pour but, elles devaient périr avec leurs interprètes. C'est par sa renommée de professeur que Porpora attirait Haydn, et, dans son désir d'acquérir sous un maître illustre « les véritables fondements de la science musicale », dont ses lectures ne lui laissaient atteindre que la surface, il n'était chose raisonnable ou folle à laquelle il ne se sentît capable de se soumettre. Les légendes héroïques dépeignent en symboles les épreuves imposées aux aventuriers intrépides qui mar-

1. Porpora était né à Naples en 1685. Il y mourut en 1767.

chent à la conquête de la connaissance. Il n'entra pas le plus petit grain de poésie dans la conduite de Haydn. Au lieu de traverser des forêts enchantées et de vaincre des dragons, il se fit, plusieurs mois durant, le valet de Porpora, brossa ses habits râpés et mit en ordre sa perruque, en guettant la minute propice où il pourrait recueillir un conseil ou présenter un manuscrit [1]. Le vieux Napolitain était bourru, grossier, malpropre, avare : à la moindre faute, il éclatait en paroles de colère, mêlant au vocabulaire d'un lazzarone la nomenclature des animaux de basse-cour ; au milieu de ces invectives, le disciple silencieux recevait pourtant l'explication désirée. Les moments les plus profitables étaient ceux où Porpora l'employait à accompagner au clavecin ses élèves chanteurs, et ce fut pour continuer à s'en servir de cette façon que le terrible professeur l'emmena à Mannersdorf, une ville d'eaux où il suivait l'ambassadeur de Venise.

La rencontre que Haydn fit vers cette époque d'un gentilhomme autrichien nommé Carl Joseph von Fürnberg fut d'une grande importance pour sa carrière. Ce personnage, qui partageait le

1. George Sand, dans son interminable roman de *Consuelo*, a fort joliment brodé sur le thème de la jeunesse de Haydn et de ses relations avec Porpora.

goût général de l'aristocratie viennoise pour les concerts de chambre, engagea le jeune musicien comme violoniste et l'emmena dans sa résidence de Weinzierl, à peu de distance de Vienne, où chaque jour il exécutait lui-même, avec des amateurs ou des musiciens à gages, des pièces instrumentales. Pour les soirées de Weinzierl, Haydn composa dix-huit quatuors à cordes. Ainsi qu'il le rappelait, dans sa vieillesse, à Griesinger, ce fut donc à Fürnberg qu'il dut de s'essayer dans une forme musicale où l'attendaient les plus beaux succès.

Sur la recommandation de Fürnberg, Haydn entra, vers 1759, chez le comte Maximilian von Morzin, chambellan et conseiller secret de l'impératrice, qui habitait en hiver Vienne ou Prague, et en été un château nouvellement construit dans sa terre de Lukavec, en Bohême. Avec le titre de « compositeur et directeur de la musique », et 200 florins d'appointements annuels, — plus, le logement et la nourriture à la table des premiers domestiques, — Haydn se trouvait placé à la tête d'une petite « chapelle » de douze à quinze musiciens, pour laquelle il écrivit des divertissements et de petites symphonies. Ce séjour chez Morzin fut l'échelon qui lui permit d'atteindre un poste meilleur. Le prince Paul-Antoine Esterhazy, en visite à Lukavec, avait

remarqué le mérite des morceaux exécutés devant lui, et lorsque, en 1761, Morzin, obligé tout à coup de réduire sa dépense, congédia ses musiciens, Esterhazy s'empressa d'appeler Haydn à son service. Cet événement capital de la carrière du maître coïncide avec le fait aussi le plus important de sa vie privée, son mariage.

Les « affaires de cœur » tiennent très peu de place dans l'existence de Haydn, et pas plus pour illustrer sa biographie d'épisodes romanesques, que pour appuyer l'analyse de ses œuvres d'un commentaire sentimental, ses historiens n'ont pu y consacrer beaucoup de pages. Du récit de son mariage sort une très vive lumière sur le mélange de simplicité, de bonté et de tranquille endurance qui formait le fond de son caractère et qui donne l'explication du contenu moral de son œuvre.

L'une des humbles familles chez qui Haydn fréquentait à Vienne était celle du perruquier Johann Peter Keller, dont les deux filles recevaient de lui des leçons de clavecin. Épris de la cadette, il résolut de la prendre pour femme à l'insu du comte Morzin, chez lequel il était de règle de n'admettre aucun serviteur marié. Lorsqu'il fit sa demande au père, il apprit que le sort de la jeune fille était autrement fixé et qu'elle se trouvait à la veille d'entrer en reli-

gion. Soit surprise, faiblesse, indifférence, ou, dit-on, reconnaissance des secours pécuniaires précédemment acceptés, le musicien se laissa, sur le désir du père, fiancer à l'aînée au lieu de la plus jeune, et, le 26 novembre 1760, il épousa Anna-Maria Keller, qui était de trois ans plus âgée que lui, et dont l'humeur fantasque, sèche et querelleuse ne pouvait lui être inconnue. Peut-être justement parce qu'il s'y attendait mieux, il s'y résigna davantage. On le vit garder toute son égalité d'âme et toute sa gaieté native dans cette union mal assortie avec une « bête infernale » qui ne lui donna pas d'enfants et ne s'occupa de lui que pour « le faire enrager », et de ses œuvres que pour en découper les feuillets en papillottes et en moules à pâtés.

Le seul roman de la vie de Haydn se déroula vingt ans plus tard. Ce fut un roman prosaïque, qu'autant vaut conter tout de suite et sans se soucier de l'ordre chronologique, car il n'eut aucune action sur la productivité du musicien.

Donc, au mois de mars 1779 arriva chez le prince Esterhazy, pour servir dans sa musique, un ménage d'Italiens : le mari, Antonio Polzelli, violoniste ; la femme, Luigia Polzelli, née Moreschi, cantatrice, âgée de dix-neuf ans, Napolitaine, point belle, mais agréable, dont la voix était jolie, quoique peu étendue, et dont le talent

secondaire n'était propre qu'à des rôles accessoires. Tous deux, engagés pour deux ans, furent congédiés au bout de dix-huit mois, en décembre 1780, et retournèrent en Italie, où la jeune femme parut sur des théâtres de petites villes.

Une analogie d'infortune créait entre Haydn et la Polzelli un courant de sympathie, car autant le compositeur souffrait du caractère de sa femme, autant la cantatrice élevait de griefs contre celui de son mari. Étant une personne habile et fort prévoyante, celle-ci ne s'arrêta point aux vingt-huit années que Haydn comptait de plus qu'elle, et bientôt les deux amoureux s'entendirent à merveille pour souhaiter qu'à bref délai un double accident mortel vînt les délier chacun d'un conjoint insupportable et leur permettre de trouver en de justes noces un dédommagement aux ennuis passés et présents. Antonio Polzelli qui, le premier, combla leurs espérances, ne mourut qu'au bout de dix ans. L'intervalle fut rempli par une correspondance dans laquelle Luigia ne se lassait pas de demander de l'argent, ni Haydn d'en envoyer : tout au plus l'excellent homme observait-il une fois que six cents gulden, en un an, étaient un bien gros chiffre pour un homme sans fortune et vivant de son travail. Quand lui parvint la bonne nouvelle

de la mort du violoniste, toute sa confiance revint et il s'empressa de féliciter la veuve :

« Chère Polzelli ! peut-être arrivera-t-il, ce moment que nous avons si souvent appelé de nos vœux, où quatre yeux se seront fermés ! En voici deux de clos. Mais les deux autres ?... Qu'il en soit ce que Dieu voudra ! »

Les deux autres yeux, ceux de la femme de Haydn, restèrent ouverts jusqu'au 20 mars 1800 ; comme alors la Polzelli n'avait que quarante ans et Haydn soixante-huit, elle ne se pressa point de réclamer le mariage et se précautionna seulement d'une promesse « sous-seing privé », qui était ainsi rédigée : « Je soussigné, promets à la signora Loisa Polzelli, dans le cas où je penserais à me remarier, de ne prendre pour épouse aucune autre que ladite Loisa Polzelli ; et si je reste veuf, je promets à ladite Polzelli de lui laisser, après ma mort, une pension annuelle de trois cents florins (300 fl.) en monnaie de Vienne, sa vie durant. En foi de quoi, pour servir devant toute juridiction, j'ai signé : Joseph Haydn, maître de chapelle de S. A. le prince Esterhazy. — Vienne, le 23 mai 1800. »

Après quoi la Polzelli, qui, elle, n'avait rien signé, épousa un chanteur nommé Luigi Franchi[1].

1. Elle mourut en 1832. — La Polzelli avait deux fils, dont elle confia le second à Haydn, afin qu'il dirigeât son éduca-



Paul-Antoine Esterhazy de Galantha, au service duquel Haydn était entré en quittant le comte Morzin, appartenait à l'une des plus nobles familles de la Hongrie et portait le titre de prince, conféré héréditairement à l'aîné de sa race par l'empereur Charles VI. Sa résidence habituelle était, à 6 milles de Vienne, le château d'Eisenstadt, énorme édifice carré, flanqué de sept tours, enserré dans une ceinture de fossés, élevé en 1683 sur la rive septentrionale d'un lac, le Neusiedler See, reste d'une mer intérieure qui recouvrait autrefois les plaines hongroises. Tout autour du château et du lac s'étendait un paysage sans reliefs, mais verdoyant et vaste à perte de vue, coupé de bois, de landes et de marais immenses, tour à tour asséchés et inondés par les crues du Danube et de ses affluents, la Raabe et la Leitha. Une population clairsemée,

tion musicale et que, surtout, il en supportât les frais. On ne pouvait manquer de supposer des liens directs entre ce jeune homme et Haydn : les soupçons sont démentis par les deux testaments du maître, dont le premier ne mentionne Polzelli fils que pour le legs d'une somme insignifiante, et dont le second supprime toute libéralité à son égard. — Pour toute l'histoire des relations de Haydn avec la Polzelli, voy. C.-F. Pohl, *Haydn*, t. II, p. 92 et suiv., et pour le texte des testaments, Nohl, *Musikerbriefe*, p. 61 et suiv.

les *Heidebauern,* — littéralement, les paysans des bruyères, — végétait pauvrement sur ces infertiles domaines, dont toute la vie se concentrait au château.

Le prince y entretenait avec « une pompe royale », une véritable cour. N'était-ce pas, en effet, un souverain au petit pied que le « magnat » capable, pendant la guerre de Sept ans, de mettre aux ordres de Marie-Thérèse tout un régiment de hussards, levé, monté, instruit à ses frais et encadré par un corps de quatre-vingts officiers ? Paul-Antoine Esterhazy portait le titre de feld-maréchal dans l'armée impériale et avait occupé quelque temps le poste d'ambassadeur à Naples. A l'époque où il prit Haydn pour second maître de chapelle, il dépassait de peu la cinquantaine ; son goût naturel pour la musique avait été développé par l'éducation et par l'exemple de sa mère, la princesse Maria-Octavia, devenue tôt veuve et chargée longtemps de la tutelle de son fils et de la régence de ses biens. Sous son administration, le personnel musical avait pris assez d'extension pour nécessiter la nomination d'un maître de chapelle ; le choix de la princesse s'était porté sur Gregorius-Joseph Werner, dont la nomination remontait au 10 mai 1728, et qui était encore en fonctions lorsque Haydn lui fut adjoint en 1761.

C.-F. Pohl a publié [1] le texte du contrat passé à Vienne, le 1er mai 1761, entre le prince Esterhazy, représenté par un secrétaire, et Joseph Haydn, pour régler en quatorze articles les conditions de l'engagement du nouveau « vice-maître de chapelle ». Cette pièce est curieuse et éclaire non seulement la biographie de Haydn, mais toute l'histoire musicale du XVIIIe siècle allemand. A qui ne se souviendrait pas, entre autres, des humiliations endurées par Mozart chez l'évêque de Salzbourg, ce document apporterait la preuve du caractère de domesticité attaché aux premiers emplois musicaux d'une maison seigneuriale. Les obligations artistiques et les détails matériels du service y sont énumérés dans un ordre bizarre, qui semble faire de ces derniers la chose principale.

Le grand âge de Werner [2] est tout d'abord invoqué pour expliquer la nécessité où se trouve le prince de lui adjoindre un vice-maître, en la personne de Joseph Haydn, qui lui sera subordonné. Son Altesse veut bien croire que Haydn se conduira comme il convient à un « officier domestique » (Hausofficier) soucieux de sa réputation, dans une résidence princière, c'est-à-dire

1. C.-F. Pohl, *Jos. Haydn*, t. I, p. 391 et suiv.

2. Il avait soixante-six ans.

qu'il sera sobre, paisible, honnête, point *brutal* (le mot est en français) avec ses inférieurs, mais poli et de manières modestes. « Principalement », lorsqu'il sera exécuté de la musique en présence de S. A., il veillera à ce que tous ses subordonnés revêtent la livrée (« uniform ») ; non seulement lui-même, Joseph Haydn, devra se montrer propre dans sa mise, mais il aura soin que tous ceux qui dépendent de lui le soient également, qu'ils paraissent avec du linge blanc, des bas blancs, que leurs perruques soient poudrées, et accommodées soit avec une bourse, soit avec une queue, mais toutes pareillement. Le vice-maître se conduira vis-à-vis des musiciens assez exemplairement pour que ceux-ci puissent prendre modèle sur lui. Il évitera toute familiarité avec eux, particulièrement en repas et en boissons, afin de ne pas diminuer le respect que lui doivent ses subordonnés, et d'éviter les inconvénients d'où naîtraient des divisions et des malentendus. D'ordre de S. A., le vice-maître composera toutes les musiques nécessaires. Il ne pourra communiquer à personne ses nouvelles compositions, et encore moins en laisser prendre copie, mais il les réservera uniquement pour le service de S. A., et il n'écrira rien pour autrui sans en avoir demandé et obtenu la gracieuse permission de S. A. Tous les jours, soit que

S. A. réside à Vienne, ou dans ses domaines, Joseph Haydn se tiendra dans l'antichambre avant et après le dîner, pour s'informer s'il y aura musique, et prendre les ordres. Aussitôt après les avoir reçus, il les fera connaître aux autres musiciens ; il veillera à ce qu'ils se trouvent rassemblés à l'heure fixée, et pointera les retards et les absences. Si, contre toute prévision meilleure, des dissensions, disputes, ou injures, viennent à se produire entre les musiciens, le vice-maître devra les apaiser et y mettre fin selon les circonstances, en sorte que S. A. ne soit pas ennuyée de niaiseries et de bagatelles ; mais toutefois, s'il arrivait quelque chose de grave, à quoi Joseph Haydn ne puisse remédier lui-même, il en rendra compte respectueusement à S. A. Il prendra soin de toute la musique et des instruments, afin que rien ne soit abîmé ou détérioré par négligence et il en répondra. Il sera tenu d'instruire les cantatrices, afin qu'elles n'oublient pas à la campagne ce qu'elles ont appris à Vienne de maîtres célèbres, à grand'-peine et à grands frais ; et s'il est exercé sur différents instruments, il devra s'employer sur tous ceux qu'il connaît.

Arrivé à l'article 10, le rédacteur du contrat déclare inutile de mettre sur le papier toutes les autres obligations attachées à l'emploi de vice-

maître de chapelle, attendu que S. A. espère que Joseph Haydn remplira tous ses devoirs et obéira avec la plus grande exactitude à tous les ordres qu'il pourrait recevoir de S. A., et qu'il déploiera toute son habileté et son zèle pour mettre la musique sur un pied qui lui fasse honneur et qui le rende digne de mériter la faveur de S. A. Ses appointements seront annuellement de 400 florins du Rhin, payables par quartiers. Pendant le temps que l'on passera dans les domaines, le vice-maître mangera à la table des « officiers », ou bien il recevra un demi-gulden par jour pour ses vivres.

Le contrat était dressé pour une durée de trois ans au moins ; dans le cas où Haydn voudrait, après ce terme, chercher fortune ailleurs, il promettait de faire connaître ses résolutions six mois à l'avance ; de son côté, S. A. n'affirmait pas seulement son intention de conserver Haydn à son service pendant cet espace de temps, mais elle voulait bien encore lui réserver l'expectative du poste de maître de chapelle ; cela, dans le cas où elle aurait une entière satisfaction de ses talents ; sinon, elle se réservait, en tout temps, le droit de le congédier.

La livrée que Haydn endossa, était, si l'on s'en rapporte à la description d'une fête donnée à Eisenstadt, de drap rouge foncé, galonné d'or.

Mais durant la longue suite d'années qu'il passa chez les Esterhazy, ceux-ci changèrent leurs couleurs, car d'après un portrait qui représente Haydn âgé d'environ soixante ans, « l'uniforme » se composait d'un frac bleu clair, orné de broderies et de boutons d'argent, ouvert sur une veste pareille, avec col et cravate blancs. Entre la « queue » et la « bourse », dont on lui permettait le choix pour sa perruque, Haydn préféra la « queue », à laquelle, malgré toutes les variations de la mode, il resta fidèle jusqu'à ses derniers jours.

La consommation de musique qui se faisait quotidiennement dans une « chapelle » seigneuriale était quelque chose d'effroyable. Les musiciens jouaient tant que besoin était pour le plaisir du maître ou le luxe de son train de maison, avant, pendant, après les repas, chaque soir en concert, souvent au bal, et le dimanche, à la messe. Dittersdorf, dans ses *Souvenirs*, parle d'un comte autrichien chez qui l'orchestre fonctionnait tous les jours depuis cinq heures jusqu'à onze, exécutant coup sur coup quatre symphonies d'un même auteur, et ensuite plusieurs d'un autre ; ailleurs douze concertos de Benda se succédaient d'affilée, et chez l'évêque de Grosswardein Dittersdorf en une soirée dirigea ou exécuta de sa propre composition une grande et une petite

cantates, deux grandes et une petite symphonies et un concerto de violon [1].

Dans le château d'Eisenstadt, les séances musicales, en dehors de la « musique de table », se donnaient tantôt dans une vaste salle aménagée pour des représentations théâtrales, tantôt dans un salon élégant, mais plus petit; la chapelle, de dimensions exiguës, ne pouvait pas contenir un orchestre, en sorte que, dans les occasions solennelles, toute la cour se transportait à l'église du village.

La troupe réunie sous la direction de Werner ne se composait que d'une quinzaine de personnes. Dès la première année de service de Haydn, ce nombre fut porté à vingt et un : 5 violons, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 1 organiste, 2 cantatrices soprani, 1 cantatrice contralto, 2 ténors, 1 basse. Le premier violon se nommait Luigi Tomasini ; le violoncelle était Joseph Weigl, père du futur compositeur d'opéras-comiques ; Carl Friberth passait pour un bon ténor, et les cornistes, que l'on disait habiles, s'appelaient Steinmüller et Franz. Une impulsion très active allait être donnée à cette organisation par l'avènement d'un nouveau prince.

1. *Dittersdorf's Lebensbeschreibung*, p. 50 et 141.

Haydn n'avait pas encore passé un an à Eisenstadt lorsque mourut Paul-Antoine Esterhazy, le 18 mars 1762. N'ayant pas eu d'enfants de son mariage avec la marquise de Lunati-Visconti, ce prince laissait pour héritier du titre et du majorat son frère Nicolas, né le 18 décembre 1714, marié depuis 1737 à une fille du Rhingrave Ferdinand von Weissenwolf. Avec lui devaient achever de se préciser les habitudes nouvelles de la noblesse hongroise. Déjà étroitement rapprochés de la cour de Vienne depuis les scènes fameuses de la diète de Hongrie et du couronnement de Marie-Thérèse à Presbourg, les « magnats » s'étaient faits les hôtes assidus du *Burg* impérial à Vienne et des châteaux de Schœnbrunn et de Laxenburg ; ils avaient quitté à la fois l'idiome et le costume de leurs pères, parlaient allemand et français, voyageaient en France, et se laissaient volontiers germaniser ou européaniser. Nicolas Esterhazy avait visité Paris et Versailles. Lorsqu'il fut en possession des domaines de sa famille, il résolut d'y élever un palais capable d'être comparé à celui du roi de France, choisit pour emplacement un rendez-vous de chasse à l'extrémité méridionale du Neusiedler-See, et déploya dans ses constructions un faste qui lui valut le surnom de « magnifique ». Les bâtiments de la nouvelle résidence, que le prince appela, de son

nom même, Esterhaz, furent habitables en 1766. Nicolas y transporta son personnel et l'y fixa à demeure, lui-même ne s'éloignant guère que pour de courtes stations d'hiver à Vienne. Construit dans le « goût italien », orné à profusion de balcons, de colonnades, de statues, le château d'Esterhaz émerveillait surtout ses visiteurs par sa richesse ; outre les « salons de parade », il contenait cent vingt-six chambres diversement décorées, des « cabinets » de curiosités, de tableaux, d'objets chinois et de livres ; un pavillon spécial renfermait la « salle d'opéra », assez spacieuse pour réunir quatre cents spectateurs ; un autre était destiné au « théâtre des marionnettes » ; le parc, où ne manquaient ni le « labyrinthe » obligé, ni les temples mythologiques, les grottes, les ermitages, les kiosques chinois et les cascades artificielles, s'étendait à grande distance, offrant aux hôtes du château le plaisir des promenades équestres, de la chasse et de la pêche.

Dans ce cadre opulent allaient se dérouler sur un rythme immuable trente ans de la vie de Haydn. En vertu de son traité, sa personne et son talent faisaient partie intégrante du luxe ostensible de la résidence. Le maître de chapelle était l'un des rouages de la machine montée à seule fin d'alimenter les jeux du prince, en sou-

tenant la renommée de sa cour. En toutes les petites et grandes demeures seigneuriales de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Hongrie, de la Bohême, des centaines de musiciens menaient alors la même existence ; comme Haydn, ils se levaient dès l'aube pour écrire, dans le silence des heures matinales, les œuvres nouvelles qu'au milieu du jour ils faisaient répéter et qu'ils dirigeaient le soir. A peine pouvaient-ils, et, à vrai dire, à peine songeaient-ils à s'inquiéter du sort ultérieur des œuvres qu'ils entassaient dans les « armoires de musique » et dont la plupart leur avaient été dictées par les circonstances, ou par les caprices du personnage qu'ils servaient. Moins encore pensaient-ils à rompre les barreaux de leur cage : jusqu'à Beethoven, qui refusa le joug, la grande majorité des musiciens germaniques tint pour un honneur enviable d' « appartenir » à un maître, et s'accommoda d'un esclavage qui supprimait les soucis de la vie matérielle. A Esterhaz, chanteurs et instrumentistes étaient logés, ou casernés, comme les serviteurs de tous ordres, dans un bâtiment des communs, où le seul maître de chapelle jouissait d'un logement de trois pièces, les hommes mariés se voyant accorder deux chambres, et les célibataires une chambre pour deux.

Le prince Nicolas prenait à la musique un inté-

rêt personnel. A l'instar de plusieurs souverains de son temps, il se chargeait volontiers d'une partie dans ses concerts de chambre, et se prétendait virtuose et « connaisseur ». Son entrée solennelle à Eisenstadt, en 1762, avait été célébrée par des fêtes musicales et dramatiques, dont Haydn avait été l'organisateur et le collaborateur. Vers la fin de la même année, une occasion brillante se présenta pour le musicien d'aborder la composition théâtrale ; le prince Nicolas mariait son fils aîné, le comte Antoine, avec la comtesse Marie-Thérèse Erdödy. Entre le *Te Deum* chanté à la chapelle et la « musique de table » jouée pendant le banquet des noces, fut intercalée la représentation d'une pastorale italienne de Haydn, *Acide e Galatea*.

Deux ans plus tard, pour le retour du prince, qui venait d'assister au couronnement de l'archiduc Joseph comme roi des Romains, à Francfort-sur-le-Main, Haydn composa une cantate et un *Te Deum*. Mais il paraît que ces œuvres, ou leur exécution, ne satisfirent pas Nicolas Esterhazy, rendu plus exigeant ou plus ambitieux par les souvenirs rapportés de ses récents voyages : car, en 1765, une note sèche et sévère vint rappeler à Haydn ses devoirs. Par ce document, il lui était enjoint d'avoir à dresser, sous huit jours, en trois expéditions, un inventaire détaillé

de la musique et des instruments ; de tenir dans les armoires à ce destinées toutes les parties musicales servant aux exécutions ; de veiller au bon entretien des instruments ; de faire en sorte que les choristes s'acquittent sérieusement et de bon accord de leur tâche pendant le service religieux ; de réunir, en l'absence du prince, tous les musiciens deux fois par semaine, de 2 à 4 heures, dans la « salle des officiers », et d'y donner deux concerts, cela, afin qu'à l'avenir personne ne puisse s'éloigner sans permission ; d'adresser tous les quinze jours au prince un rapport détaillé, contenant les noms de ceux qui auraient commis quelque faute dans le service ; et enfin, « d'avoir à se montrer plus assidu que par le passé à la composition et principalement à celle des morceaux que l'on peut exécuter sur la viole de gambe », morceaux dont Haydn n'avait produit encore qu'un petit nombre, et dont il devait chaque fois remettre au prince une copie « nette et propre ».

Cette sommation finale concernait le plaisir favori du prince, qui jouait du *baryton* [1] et se montrait fort jaloux de son talent. On raconte

1. Le *baryton* ou viola di bordone, viola bastarda, était une viole de gambe montée, comme la viole d'amour, de cordes de boyau, que faisait vibrer l'archet, et de cordes sympathiques en laiton, placées sous la touche.

qu'un de ses musiciens, le violoncelliste Adam Kraft, croyant flatter ses goûts, avait lui-même étudié le jeu du baryton et composé des trios pour deux barytons et basse, dans lesquels il tenait, auprès du prince, la seconde partie ; mais un jour qu'il avait eu la maladresse de disposer une pièce en dialogue et de s'attribuer un solo, Nicolas interrompit l'exécution, se fit passer le feuillet, essaya de le déchiffrer, et, rebuté par quelque difficulté, le rendit à Kraft en ordonnant : « qu'il n'écrive désormais de solo que pour ma propre partie, attendu que, de sa part, vouloir jouer mieux que moi ne serait pas un art, mais une faute ». Par un semblable excès de zèle, Haydn commit une bévue toute pareille. A l'époque probablement où il lui était commandé de composer davantage pour le baryton, il s'exerça secrètement à son maniement, — ce qui pouvait sembler assez nécessaire, pour en connaître à fond les ressources et le doigté ; — mais lorsqu'il vint à dévoiler son nouveau talent, il s'entendit signifier qu'il avait « mieux à faire ». Il se le tint pour dit, et se contenta d'apporter force copies « nettes et propres ». Tant pour le baryton solo que pour le baryton accompagné, il composa près de deux cents pièces, mesurées à la capacité du destinataire. Presque toutes ont péri dans les deux incendies

qui dévorèrent en 1768 et en 1776 une partie du château d'Esterhaz. Pour en préserver quelques-unes, non de la destruction, mais de l'oubli, Haydn les arrangea en diverses combinaisons instrumentales ; car le baryton était peu répandu, et devait bientôt disparaître [1].

Peu de mois avant le transfert de la résidence d'Eisenstadt à Esterhaz, le « vieux Werner » était mort (3 mars 1766). C.-F. Pohl a dit de lui qu'il avait été « enterré vivant » chez les princes Esterhazy [2], et, en effet, son talent, — auquel Haydn rendit hommage en arrangeant et publiant six de ses fugues pour quintette à cordes, — s'y consuma en travaux inaperçus. Si les œuvres de son génial successeur obtinrent un sort plus heureux, ce ne fut pas uniquement par la force de leur mérite. L'extension donnée par le prince Nicolas Esterhazy au luxe musical de sa petite cour, l'éclat de ses réceptions, le désir qu'il éprouvait de voir rejaillir sur sa maison une partie de la célébrité acquise par les productions de son maître de chapelle, tout cela contribua efficacement à asseoir et à propager la réputation

1. En 1789, un des musiciens du prince Esterhazy, Carl Franz, vint à Paris et donna au Palais-Royal des séances dans lesquelles il fit entendre aux amateurs français le baryton, qui leur était inconnu. Il est probable que son répertoire se composait en majeure partie des œuvres de Haydn.

2. C.-F. Pohl, *Haydn*, t. I, p. 209.

de Haydn. Dès 1764, plusieurs de ses pièces instrumentales étaient imprimées à Paris ; dès 1766, le *Wiener Diarium* l'appelait « le favori de notre nation », vantait les qualités de ses compositions, et le déclarait, en musique, l'égal de Gellert en poésie, — ce qui, dans le moment de la plus grande vogue de l'auteur des *Fables* et des *Odes*, pouvait passer pour un magnifique éloge.

Les visites de personnages étrangers à Esterhaz pouvaient, dans une certaine mesure, créer un public pour les œuvres de Haydn et compenser l'isolement où le tenaient les obligations de sa charge. En l'honneur des hôtes de marque, des fêtes s'organisaient, auxquelles les musiciens participaient sans relâche. Le prince Louis de Rohan, ambassadeur de France à Vienne [1], vint en 1772 et déclara Esterhaz « un second Versailles » ; en 1773, l'impératrice Marie-Thérèse passa trois jours au château et entendit de Haydn l'opéra l'*Infedelta delusa*, une pièce pour marionnettes, et la symphonie à laquelle est resté attaché son nom. L'année suivante fut reçu l'archiduc Ferdinand. Plus tard, le grand-duc Paul de Russie, qui voyageait incognito

1. Louis-René-Édouard, prince de Rohan, plus tard cardinal-évêque de Strasbourg, rendu malheureusement célèbre par l'« affaire du collier ».

sous le nom de comte du Nord, s'étant fait annoncer, Haydn écrivit, pour être joué devant lui, l'opéra *Orlando Paladino,* qui, après l'abandon du projet, fut donné en la seule présence du prince Esterhazy et de ses familiers.

Probablement parce qu'ils portaient presque tous la « livrée », l'usage ne s'était pas encore établi de conférer aux musiciens des « ordres » et des « décorations[1] ». C'est par le don de « tabatières » enrichies de pierres fines ou remplies de pièces d'or que le grand-duc Paul de Russie fit connaître à Haydn le plaisir éprouvé à Vienne à l'audition de quelques quatuors, et que le roi d'Espagne le récompensa de l'envoi de « plusieurs partitions » ; le prince von Œttingen-Wallerstein, pour lequel il avait composé des symphonies, lui fit un présent semblable ; un diamant monté en bague lui vint du roi de Prusse, en échange d'une dédicace ; le comte Erdödy, qui lui avait envoyé Pleyel comme élève, acquitta le prix des leçons par le don d'une voiture et de deux chevaux, auxquels le prince Esterhazy voulut bien accorder place et fourrage dans ses écuries. De tels cadeaux représentaient, sous une forme réputée hono-

1. Le titre de « chevalier de l'éperon d'or » conféré à Gluck et à Mozart par le Pape, était une distinction aussi exceptionnelle que les lettres de noblesse ou le cordon de Saint-Michel accordés par le roi de France à Rameau et à Royer.

rable, la part du maître de chapelle dans les *Trinkgelder* et les « épingles » distribués à la domesticité du château par les visiteurs d'Esterhaz.

Les appointements de Haydn, fixés d'abord à 400 florins, s'élevèrent, par des augmentations successives, jusqu'à 782 florins, auxquels s'ajoutaient des « gratifications » délivrées pour des services exceptionnels ou des travaux particulièrement réussis : « Je reçois, écrit de Vienne le prince Nicolas à son trésorier, je reçois trois morceaux de Haydn, dont je suis très content. Vous lui ferez payer sur ma cassette 12 ducats, et vous lui direz de me faire encore six morceaux du même genre et deux solos. »

En dehors des ouvrages de Haydn, la troupe italienne entretenue à la résidence formait son répertoire des opéras exécutés sur le théâtre impérial de Vienne et dont les auteurs étaient Piccinni, Sacchini, Sarti, Anfossi, Paisiello, Traetta, Cimarosa. Les goûts du prince Nicolas le portaient vers le *dramma giocoso*, dont le style et les dimensions convenaient mieux à sa salle de spectacle que l'*opera seria*. L'engouement qu'il avait manifesté pour les marionnettes n'avait duré que quelques années, pendant lesquelles Haydn s'était vu obligé d'écrire plusieurs petites partitions en vue de ce divertissement ;

il lui fallait aussi composer des ouvertures, des entr'actes, des morceaux de musique de scène pour les spectacles de comédie ; mais son activité devait redoubler pour les séances de musique de chambre, qui requéraient quotidiennement son concours, et pour les grandes « Académies » dans lesquelles il faisait entendre quatre ou cinq nouvelles symphonies par an.

Comme délassement à ses travaux, Haydn se plaisait à faire aux environs du château de longues promenades à pied ; — une chute de cheval, faite chez le comte Morzin l'avait pour toujours dégoûté de l'équitation ; — la pêche et la chasse, pour lesquels le Neusiedler See et les forêts avoisinantes offraient de faciles et abondantes ressources, étaient ses distractions préférées ; il tirait vanité de son adresse au fusil, et se montrait aussi fier d'avoir un jour tué d'un seul coup trois gelinottes servies sur la table de l'impératrice, que d'avoir ensuite fait jouer devant Sa Majesté quelques-uns de ses meilleurs ouvrages.

L'orchestre qu'il dirigeait constituait pour lui une sorte de famille, dont les plus jeunes membres étaient ses élèves en même temps que ses subordonnés, et se plaisaient à l'appeler affectueusement *papa*. On y vit figurer, à différentes dates, quelques artistes connus plus tard au

Anton Rosetti, qui fut le condisciple de Pleyel, sans atteindre au même degré de célébrité, semble l'avoir égalé en mérite, et presque en fécondité ; lui aussi, trouva ses meilleurs succès en suivant les traces de Haydn dans la musique instrumentale. On doit en dire à peu près autant de Paul Wranitzky (1756-1808) qui fut chef d'orchestre à Vienne et composa, avec des symphonies et des concertos, quelques ballets. Beethoven, Lessel, Neukomm, Seyfried, ne devinrent les élèves de Haydn que beaucoup plus tard, après ses voyages à Londres. La longue liste que C.-F. Pohl a donnée[1] serait encore accrue, si l'on y ajoutait les noms des individus que le désir d'attirer sur eux l'attention publique engageait à se parer du titre d' « élèves de Haydn » pour un enseignement passager qu'ils pouvaient avoir reçu : tels furent Johann-Baptist Kolb et Georg-Anton Walter, que le frontispice de leurs quatuors ou de leurs trios décore de cette qualification recherchée.

Des occupations de Haydn comme professeur subsiste aux archives du château d'Eisenstadt un manuscrit (en copie) daté d'Esterhaz, le 22 septembre 1789, qui est un résumé élémentaire de la théorie du contrepoint, tiré des

1. Dans le *Dictionary of music* de Grove, art. Haydn.

ouvrages de Fux. Mais l'expérience qu'en fit plus tard Beethoven et quelques mots recueillis de la bouche de Pleyel, démontrent clairement que les aptitudes de Haydn pour l'enseignement étaient faibles, et qu'il prêchait surtout d'exemple.

La vie laborieuse qu'il menait chez le prince Nicolas et l'affection des musiciens qui l'entouraient ne lui faisaient point oublier ses proches ni son village natal. Rohrau était à peu de distance d'Eisenstadt, et le transfert de la cour à Esterhaz n'y avait ajouté que la longueur du lac. Divers témoignages, dont les derniers et les plus probants sont les deux testaments du maître, attestent sa sollicitude à l'égard de sa famille. En 1765, il avait fait venir auprès de lui et enrôlé comme ténor dans le chœur de la chapelle son plus jeune frère, Johann-Evangelist, musicien médiocre, qui demeura jusqu'en 1790 au service du prince, et continua, après sa retraite, d'habiter Eisenstadt. Il y vécut jusqu'en 1805, en rapports fréquents avec son illustre aîné, qui veillait attentivement à son bien-être.

Les relations que Haydn entretenait avec son autre frère, Johann-Michael, étaient au contraire, par la force des choses, devenues de bonne heure très rares. Si le lecteur veut bien s'en

souvenir, Michael, qui était né à Rohrau le 14 septembre 1737, avait rejoint Joseph à la maîtrise de Saint-Etienne, où ils avaient passé quelques années ensemble. Puis, le sort les avait séparés, jetant Michael en Hongrie, à Temesvar, ensuite à Gross-Wardein (Nagy-Varda) chez le comte-évêque Firmian qu'il quitta en 1762 pour se fixer à Salzbourg, comme « maître de concerts » de l'archevêque Sigismond Schrattenbach. A cet emploi qu'il conserva sous le prélat suivant, Jérôme Colloredo, Michael Haydn joignit en 1777 les fonctions d'organiste à l'église de la Trinité. De son mariage, contracté en 1768 avec Maria-Magdalena Lipp, « cantatrice de la cour » archiépiscopale, naquit une enfant unique, dont la mort prématurée assombrit pour longtemps sa vie et ses pensées. En toutes choses, Michael avait, — et il ne le remarquait pas sans jalousie, — moins de « chance », quoique presque autant de talent, que son frère. Peut-être fut-ce, comme le veut souvent l'opinion populaire, « par dépit », ou « pour se consoler » des injustices du sort, qu'il céda peu à peu à un penchant trop vif pour la bouteille. Ses entrevues avec Joseph restèrent cordiales, mais infiniment espacées. En 1798, ils se virent à Vienne; un peu plus tard, à Eisenstadt. Comme Johann-Evangelist, Johann-Michael mourut avant son aîné, le 10 août 1806,

à Salzbourg. Mozart, qui avait vécu près de lui sans l'aimer, faisait grand cas de ses ouvrages. Plusieurs de ses motets, de ses chœurs, de ses symphonies, devaient lui mériter une estime durable.

*
* *

Esterhaz, malgré tout, n'était pour Haydn qu'une prison dorée. Une fois installé dans le splendide palais qui était sa création et dont les embellissements l'occupaient sans cesse, le prince Nicolas avait réduit à de courtes durées ses séjours d'hiver à Vienne. Lorsqu'il ne s'y faisait pas suivre de toute sa maison, ses musiciens, liés par leurs engagements, et qui, d'après les idées du temps, lui « appartenaient », n'obtenaient qu'à grand'peine un congé régulier. On a conté bien des fois l'anecdote relative à la symphonie des *Adieux*, que Haydn composa vers 1773 en guise de pétition, pour exprimer au prince « les soupirs et les plaintes » des membres de l'orchestre, retenus cette année-là, plus tard encore qu'à l'ordinaire, loin de Vienne et de leur famille. La symphonie nouvelle fut annoncée comme dernier numéro du concert auquel assistait le prince. Sa tonalité inusitée, *Fa dièse mineur*, pouvait déjà faire pressentir

une intention cachée, que ne révélait pas le premier allegro, mais qu'annonçait la douceur timide de l'adagio, avec ses violons en sourdine, et que le finale, comme par une résolution subite, fit connaître. Après une centaine de mesures, tous les instruments s'arrêtèrent tout à coup, sur la dominante du ton de *Fa* dièse; tandis que l'on s'attendait à une rentrée dans le ton principal, un fragment de l'adagio réapparut avec un thème nouveau, bientôt divisé entre quatre parties de violon. Au bout d'un instant l'on vit le second cor et le premier hautbois souffler les bougies de leurs pupitres et quitter sans bruit la salle. Le basson, jusque-là silencieux, sembla vouloir les remplacer, et entonna deux fois de suite, à l'unisson du second violon, les premières notes du motif initial; mais aussitôt, abandonnant la partie, il disparut à son tour. Peu à peu toutes les lumières s'éteignirent, tous les musiciens s'esquivèrent, et le premier violon, — Tomasini, le favori du prince, — avec un deuxième violon, se trouvèrent seuls à leur poste dans la demi-obscurité; très mélancoliquement, en sourdine, leurs derniers accents semblèrent s'évanouir dans la nuit, et Haydn, seul sur l'estrade, se préparait, non sans quelque crainte, à sortir à leur suite, lorsque Nicolas Esterhazy, l'inter-

pellant, annonça qu'il avait compris la requête des musiciens et que l'on partirait le lendemain[1].

La placide endurance qui soutint Haydn dans toutes les circonstances difficiles de sa vie, et l'optimisme qui l'aidait à découvrir « le bon côté » des choses, lui faisaient dire sans nulle feinte aux amis de sa vieillesse : « Mon prince était toujours content de mes ouvrages ; non seulement j'avais l'encouragement d'une constante approbation, mais, me trouvant à la tête d'un orchestre entièrement soumis à mes ordres, je pouvais faire des expériences, éprouver des effets ; séparé du reste du monde, je n'avais à me tourmenter de rien, et j'étais forcé d'être original[1] ». De temps en temps, cependant, cet isolement lui pesait, et des regrets perçaient dans ses lettres intimes. S'il ne partageait pas, au sujet de la nécessité des voyages pour la formation artistique, l'opinion de Mozart[2], il eût

1. Cette historiette a été rapportée de plusieurs façons : nous nous en tenons à la version de C.-F. Pohl, *Haydn*, t. II, p. 56. — Le succès de la symphonie des Adieux fut très grand en Allemagne, à Londres, à Paris, où on l'exécuta avec la même « mise en scène » qu'au château d'Esterhaz. Pleyel et Dittersdorf en trouvèrent l'effet si heureux qu'ils l'imitèrent. On assure que Haydn lui donna un « pendant » en écrivant une symphonie du retour, qui est perdue.

1. Voyez les conversations de Haydn rapportées par Dies et par Griesinger.

2. « Je vous assure, écrit Mozart à son père le 11 septembre 1778, que si l'on ne voyage pas (au moins les gens qui

aimé quelquefois élargir son horizon et surtout, visiter l'Italie, dont le nom magique résonnait à ses oreilles depuis son adolescence, comme celui de la patrie du « beau chant » et de la plus brillante culture musicale. Ce rêve ne fut jamais réalisé et tout le temps qu'il vécut chez le prince Nicolas Esterhazy, Haydn dut se contenter, pour reprendre contact avec les musiciens européens, des deux ou trois mois passés chaque année dans la capitale de l'Autriche. C'est tout au plus s'il y pouvait apprendre à connaître ses rivaux, et s'il y pouvait jouir des témoignages d'estime de ses admirateurs. Là encore, le meilleur de ses journées était pris par ses devoirs ordinaires : car lorsque le prince emmenait hors d'Esterhaz ses musiciens, il entendait se faire honneur partout de leurs talents. Au mois de mars 1770, il fit représenter par eux, à Vienne, chez le baron de Sommerau, un opéra de Haydn, *lo Speziale*, donné précédemment à Esterhaz ; en 1772, son maître de chapelle dut le suivre à Presbourg, chez le comte Anton Grassalkowicz, et diriger l'orchestre de ce sei-

s'occupent d'art et de science), on n'est vraiment qu'un pauvre être !... Un homme de médiocre talent reste toujours médiocre, qu'il voyage ou non, mais un homme d'un talent *supérieur* (et je ne pourrais me contester ce talent à moi-même sans impiété), deviendra mauvais, s'il reste toujours dans le même lieu... » *Lettres de Mozart*, trad. par H. de Curzon, p. 251.

gneur pendant une fête offerte à l'archiduc Albert; en 1777, ce fut à Schœnbrunn, chez l'impératrice, que toute la musique du prince Esterhazy alla exécuter un opéra de Haydn et une pièce pour marionnettes, et le compositeur dut se trouver très honoré d'avoir à diriger une « musique de table » pendant le dîner de la souveraine.

Les fêtes données à Vienne dans l'hiver de 1781-1782 en l'honneur du grand-duc Paul de Russie, auxquelles participa toute l'aristocratie austro-hongroise, rapprochèrent Haydn de Mozart. On ne sait pas exactement à quelle époque les deux maîtres avaient lié connaissance. Déjà vers 1774 Mozart étudiait les œuvres de Haydn, et de son côté celui-ci devait se laisser fortement influencer par celles de son jeune rival, mais beaucoup plus tard seulement, tout à la fin de sa carrière, et après la mort de Mozart. Pendant l'hiver de 1784 ils eurent à Vienne de nouvelles occasions de se voir; les lettres de Mozart nous apprennent qu'il ne se fit pas entendre moins de neuf fois dans les soirées de musique du prince Esterhazy ; l'année suivante, en des termes qui prouvent une amitié véritable, mêlée de la nuance de respect qu'imposait une grande différence d'âge, Mozart offrit à Haydn la dédicace d'une œuvre de six quatuors que

vraisemblablement ils avaient joués ensemble. Un contemporain a consigné le souvenir d'une réunion intime chez le compositeur Storace, à Vienne, où l'on avait vu s'asseoir aux pupitres d'un même quatuor Haydn, Mozart, Dittersdorf et Wanhal. En pareil cas, Haydn, tenait le second violon, Mozart, l'alto. Ditters de Dittersdorf (1739-1799) violoniste excellent, compositeur en vogue, homme plein de bonne humeur, avait servi le prince de Saxe-Hildburghausen et l'évêque de Grosswardein avant d'entrer chez l'évêque de Breslau, où il cumulait des fonctions musicales et un emploi forestier [1]. Wanhal (1739-1813) n'occupait aucun poste officiel et vivait assez pauvrement à Vienne du produit de ses leçons, de son talent de violoncelliste et de ses compositions instrumentales, que les amateurs de ce temps estimaient à l'égal de celles de Haydn.

Vers la même époque se rencontraient encore dans la grande ville autrichienne Paisiello (1741-1816) qui revenait de Saint-Pétersbourg, et Giuseppe Sarti (1729-1802) qui s'y rendait pour diriger la musique de Catherine II ; le violoniste Jarnowick (Giovanni Giornovicchi, 1745-1804), le

1. Cet emploi, que l'usage réservait à la noblesse, lui avait valu en 1773 l'autorisation impériale de prendre le titre de gentilhomme et de transformer son nom roturier, Ditters, en celui de Ditters von Dittersdorf.

violoncelliste Johann-Baptist Mara (1744-1808) et sa femme, la célèbre cantatrice Gertrud Mara, née Schmeling (1750-1833). Plus que jamais, Vienne devenait un lieu d'élection pour les musiciens, qui s'y donnaient rendez-vous de toutes parts. Il était fort naturel que Haydn cherchât à profiter de ses séjours pour y faire exécuter ses ouvrages ; il parvint en effet à voir représenter sur des scènes secondaires un ou deux de ses opéras ; mais, en 1776, *la Vera Costanza*, qu'il avait composée tout exprès pour le théâtre de la cour, en fut écartée par d'assez basses intrigues. La tourbe des médiocrités qui détenait la plupart des sinécures officielles avait tout à redouter du triomphe de génies tels que Haydn ou Mozart et gardait jalousement les avenues du palais impérial.

L'opposition, vis-à-vis de Haydn, datait du temps où Florian Gassmann (1729-1774) dirigeait la chapelle de Marie-Thérèse ; Joseph Bonno (1710-1788) venu ensuite, ne se montrait pas meilleur confrère, et, sous Joseph II, le violoniste Franz Kreibich usait de son crédit personnel auprès du souverain pour empêcher l'exécution des quatuors de Haydn dans les concerts de la cour. Un étrange différend qui s'éleva entre le maître d'Esterhaz et l'association des musiciens, *Tonkünstler-Societät*, montre que

les mêmes influences se dressaient contre lui encore en d'autres sphères.

Cette société avait été fondée à Vienne en 1771 pour recueillir et répartir des fonds de secours et de pensions au profit des veuves et des familles de musiciens. Peu d'années après sa fondation, Haydn marqua le désir d'en faire partie et fit chanter en 1775 par les solistes du prince Esterhazy dans l'une des Académies données annuellement au bénéfice de cette caisse de pensions, un oratorio de sa composition, *il Ritorno di Tobia*, dont il abandonna la propriété à la société. En versant la cotisation ordinaire, Haydn avait l'intention de créer à sa femme des droits, en cas de veuvage. Mais le comité, que présidait Joseph Bonno, voulut exiger de Haydn le versement d'un capital de 300 florins, sous prétexte qu'il ne résidait pas à Vienne, et prétendit en outre se réserver la faculté de réclamer gratuitement ses services artistiques : à quoi le compositeur offensé répondit que « les arts libéraux et la belle science de musique ne pouvaient supporter aucuns liens mercantiles », et il retira sa candidature.

En 1781, cependant, le comité jugeant profitable d'exécuter de nouveau *il Ritorno di Tobia*, pria l'auteur d'y pratiquer des coupures et des changements ; Haydn lui fit savoir que si la

société lui promettait des billets de faveur ou toute autre « bonification » pour sa peine et ses frais, il ferait le travail demandé, et dirigerait lui-même les répétitions et l'exécution, grâce à quoi la recette s'élèverait sans aucun doute d'une centaine de ducats. Au lieu de se dire heureux de cette offre, le comité se plaignit des prétentions de Haydn et déclara que, à cause des conséquences futures qu'un tel arrangement pourrait entraîner, il choisirait un autre oratorio, qui fut *Elena*, de Hasse.

Avant que les relations fussent reprises il se passa dix ans pendant lesquels la société fit « les meilleures affaires du monde » en exécutant dans ses concerts les symphonies de Haydn. Ce fut seulement en 1797 que, sur la proposition de Paul Wranitzky, — ancien élève de Haydn, — le comité prononça son admission gratuite, « dans le désir de réparer l'insolence autrefois commise à son égard et de le remercier des gains obtenus grâce à ses compositions [1] ».

Hors des coteries artistiques, Haydn avait trouvé à Vienne les plus chaleureux admirateurs, les amis les plus dévoués. En 1785, cédant à l'entraînement qu'encourageait Joseph II, il s'était fait, comme Mozart, affilier à une loge

1. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, p. 15 et suiv.

maçonnique, la loge de la « vraie concorde » (*Die wahre Eintracht*), qui servait en quelque sorte de « cercle » aux artistes et aux gens de lettres [1]. Dans la bourgeoisie viennoise, il avait noué de précieuses amitiés; les maisons des marchands Tost et Puschberg, du médecin Genzinger, lui étaient ouvertes. C'est à la femme de ce dernier, à la « noble, très estimable et très excellente madame von Genzinger » qu'il écrivait ses doléances, lorsque, une fois le bon temps d'hiver passé, il fallait se réaccoutumer aux monotones journées d'Esterhaz ; les plaintes dont son cœur débordait n'avaient pas toutes pour objet la fin de ses jouissances musicales ; il y mêlait d'autres regrets, plus prosaïques, dont une ménagère allemande était bien qualifiée pour recevoir la confidence : «... Me revoilà dans ma solitude, — abandonné, — comme un pauvre orphelin, — presque sans société humaine, — triste, — tout plein du souvenir des beaux jours passés, — oui, malheureusement passés — et qui sait quand reviendront ces jours agréables ? cette belle société où tout un cercle [d'amis] ne forme qu'un cœur, qu'une âme, — toutes ces belles soirées de musique, — auxquelles on peut penser, mais qu'on ne peut pas

1. C.-F. Pohl, *Jos. Haydn*, t. II, p. 207. — Mozart faisait partie d'une autre loge, celle de « l'Espérance couronnée ».

décrire — où sont toutes ces jouissances ? — elles sont passées, et pour longtemps. Que Votre Grâce ne s'étonne pas, si j'ai autant tardé à lui exprimer ma reconnaissance. J'ai trouvé tout bouleversé à la maison, pendant trois jours je n'ai pas su si j'étais un maître de chapelle ou un valet de chapelle, rien ne pouvait me consoler, tout mon logement était en désordre, mon Forte-piano, que j'aimais autrefois, était capricieux, désobéissant, il réussissait plutôt à m'irriter qu'à me calmer, je ne pouvais guère dormir, les rêves me persécutaient, le meilleur était que je croyais entendre l'opéra *le Nozze di Figaro ;* le fatal vent du Nord me réveillait, et m'arrachait presque de la tête mon bonnet de nuit ; je devenais en trois jours plus maigre de vingt livres, car les bonnes friandises viennoises sont déjà loin ; oui, oui, me disais-je en moi-même, tandis que j'étais obligé chez moi de manger, au lieu de la délicieuse viande de bœuf, un morceau d'une vache de cinquante ans, au lieu du *Ragou* (sic) aux petites boulettes, du vieux mouton aux morilles, au lieu du faisan de Bohême, un rôti coriace comme du cuir, au lieu des si bonnes et délicates oranges, une grossière salade, au lieu des pâtisseries, des pommes sèches et des noisettes, etc., — oui, oui, pensais-je, si j'avais seulement aujourd'hui maintes friandises

que je n'ai pas pu consommer à Vienne. — Ici à Estoras personne ne me demande : désirez-vous du chocolat, avec ou sans lait ; commandez du café, noir ou à la crème ; que pourrais-je bien vous offrir, mon cher Haydn, voulez-vous une glace à la vanille ou à l'ananas ? Si j'avais seulement un morceau de bon fromage de parmesan, surtout les jours maigres pour rendre plus légères les *Nocken* noires et les *Nudeln*[1] !... »

A l'éditeur Artaria, Haydn ne parlait pas cuisine, mais affaires ; c'est à ce point de vue qu'il lui disait brièvement, mais avec mélancolie : « mon malheur est d'habiter la campagne », ou bien : « le plus grand obstacle » (à des essais pour le théâtre) « est le trop long séjour de mon prince à la campagne ».

Les œuvres de Haydn s'étaient d'abord répandues en copies, et l'on avait vu quelques-unes d'entre elles paraître chez des éditeurs étrangers, — à Paris, en 1764, à Amsterdam, en 1765, — avant d'être gravées dans leur pays d'origine. Artaria, de Vienne, commença d'en publier en 1769. Mais ce fut surtout à partir de 1780 que les relations de Haydn avec les éditeurs

1. Lettre du 9 février 1790 ; les lettres de Haydn à Mme von Genzinger ont été publiées par Karajan, dans sa brochure *Haydn in London*, p. 57 et suiv., et reproduites par Nohl, dans ses *Musikerbriefe*, où se trouvent les lettres à Artaria.

devinrent fréquentes et fructueuses et qu'il traita non seulement avec Artaria, mais, par correspondance, avec Forster, avec Longman, avec Bland, de Londres, avec Sieber, avec Naderman, de Paris. Il s'y entendait fort bien. Selon la coutume du temps, il s'assurait premièrement, en les sollicitant lui-même par lettres, quelques souscripteurs auxquels il proposait « une copie correcte » de ses ouvrages inédits, à titre de « prœnumeration » et moyennant un prix fixé d'avance, — six ducats, par exemple, en 1781, pour la copie d'une œuvre de quatuors concertants « d'un style tout nouveau » ; — ensuite il débattait avec un éditeur les conditions de la publication du même ouvrage, faisant en sorte que la mise en vente et par conséquent la divulgation de l'œuvre parmi le grand public eût lieu seulement après le moment où tous les souscripteurs des copies auraient été servis : système assez compliqué, et dont le fonctionnement n'était pas sans difficultés, lorsque, entre autres ennuis, il arrivait qu'un éditeur adroit ou avide, que Haydn qualifiait d' « usurier », mît trop de hâte à imprimer ou à annoncer l'ouvrage.

Il fallait encore se défendre contre les fraudeurs qui faisaient sous le manteau commerce de copies très souvent inexactes et dont les ruses pour se procurer avant l'heure un morceau à

succès, déjouaient toutes les précautions. Pour éviter un préjudice qui n'était pas uniquement matériel, puisque la beauté, ou la pureté, ou l'authenticité d'une composition pouvaient fortement en souffrir, Mozart enfermait chez lui sous bonne clef le copiste auquel il se voyait forcé de recourir [1], et Haydn, rencontrant en la personne du « fidèle Elssler » cette incroyable rareté d'un secrétaire absolument honnête, finissait par se l'attacher comme copiste, factotum, semi-compagnon et semi-valet de chambre.

Dans ses négociations avec les éditeurs, Haydn savait fort bien signaler les mérites de ses productions et les chances de succès que, par exemple, le titre de *la Laudon* ajoutait à une symphonie [2] ; il savait aussi faire progresser le taux de ses honoraires à mesure que sa notoriété grandissait ; à peu d'années de distance, il portait ainsi de 12 à 24 ducats la somme exigée d'Artaria pour douze menuets d'orchestre ; ou bien, en demandant à Forster 20 guinées pour un recueil de six compositions, il alléguait

1. *Lettres de Mozart*, trad. par H. de Curzon, p. 533. — Sur Elssler, voyez Pohl, Jos. Haydn, t. I, p. 268 et suiv.

2. « Le mot : *Laudon* aidera plus que dix finales au succès de la vente », écrit-il, le 8 avril 1783. — Nohl, *Musikerbriefe*, p. 92. Le nom du feld-maréchal baron de Laudon (1717-1790) jouissait alors en Autriche d'une grande popularité.

qu'ailleurs on lui en offrait cinq fois plus. Son ardeur à produire, qui lui faisait perdre de vue ses anciennes publications, et son empressement à répondre aux offres du commerce de musique, l'entraînèrent un jour dans un fort mauvais pas : il lui arriva de vendre une seconde fois, à un autre libraire, l'un des morceaux compris dans un lot dont il avait cédé à Forster la propriété, moyennant 70 livres sterling ; le libraire intenta un procès, à Londres, et Haydn fut condamné [1]. Avant de le taxer décidément d'âpreté, il n'est que juste d'avoir égard à la gêne dans laquelle il avait longtemps vécu, et de se souvenir qu'aussi longtemps qu'il demeura chez les princes Esterhazy, il paya de sa liberté la sécurité matérielle de son existence. L'homme qui avait illustré son art et réjoui de ses chants toute l'Europe, mourut dans la situation modeste d'un petit bourgeois « retiré ».

De Paris, Haydn reçut en 1781 un témoignage d'admiration auquel il fut très sensible. Le directeur du Concert Spirituel, Le Gros, lui écrivit pour le féliciter du succès de son *Stabat*

1. Le lot en question comprenait 6 trios, 6 sonates et 8 symphonies. La somme de 70 livres sterling en 1784 représenterait aujourd'hui environ 3.500 francs. — Forster et son fils furent, pour l'Angleterre, les principaux détenteurs de l'œuvre de Haydn, duquel ils ne publièrent pas moins de 129 compositions, dont 82 symphonies.

*mater*, qui venait d'être exécuté quatre fois, en une sorte de concours avec les compositions similaires de Pergolèse et d'un religieux portugais, le P. Vito ; au nom des musiciens français, il l'invitait à envoyer en France toutes ses nouvelles productions, que l'on y publierait « à son grand avantage [1] ». Ce ne fut pourtant pas pour le Concert Spirituel, mais pour l'entreprise rivale appelée « Concert de la loge Olympique », que Haydn écrivit en 1784 six grandes symphonies. Le Gros, paraît-il, ne connaissait de lui, sauf ce *Stabat*, aucune œuvre vocale et s'étonnait de le voir confiné dans la musique instrumentale, que les idées de l'époque, en France, reléguaient au second plan. Sa lettre ne paraît pas d'ailleurs avoir contenu d'invitation à un voyage à Paris et lorsque, quelques années plus tard, Haydn se trouva libre, il ne songea pas à visiter la France. Que serait-il venu y faire? S'y poser après Gluck, Piccinni, Sacchini, en compositeur dramatique, n'était pas en son pouvoir; s'y présenter en simple symphoniste, comme un Eichner ou un Cannabich, ne lui eût assuré qu'un accueil infé-

1. On ne connaît de la lettre de Le Gros que le résumé que Haydn en a lui-même donné dans une lettre à Artaria. Le directeur du Concert Spirituel ne disait probablement pas que la victoire était restée au *Stabat* de Pergolèse et que, pour assurer le succès de celui de Haydn, il avait cru devoir le réduire de treize à dix morceaux et le diviser en tranches que séparaient, sur le programme, d'autres ouvrages.

rieur à son mérite ; briller dans les salons, manœuvrer au milieu des intrigues qui perpétuaient la « querelle » des gluckistes et des piccinnistes, prendre parti dans les disputes de la gent philosophique, tout cela n'était point son fait. Trop uniquement voué à son métier pour s'accoutumer aux mœurs d'une société avant tout littéraire, le brave *Papa Haydn* eût confirmé les disciples de Voltaire dans le dédaigneux préjugé que se montrer à la fois musicien et « homme d'esprit » était une chose impossible.

Il reste certain que si Haydn ne chercha pas à se faire personnellement connaître des amateurs parisiens, leurs suffrages en tous cas lui parurent désirables. Ses envois directs de compositions à Paris ne se bornèrent pas aux Symphonies de la Loge Olympique : la partition, mêlée de feuillets autographes et de pages copiées, de *la Vera Costanza*, que possède la bibliothèque du Conservatoire de musique et qui provient de l'ancien théâtre italien, fut envoyée à Paris pour y être représentée, et le fut en effet, — sans aucun succès, d'ailleurs, — le 21 janvier 1791, en traduction française, sous le titre de *Laurette* [1].

1. Nous supposerions volontiers une relation entre cette traduction et la présence attendue à Esterhaz en mai 1790 d'un « maître de langue française » dont Haydn fait mention dans l'une de ses lettres à Mme von Genzinger. V. Karajan, p. 74.

En Espagne aussi, les œuvres instrumentales de Haydn comptaient de fervents admirateurs, au nombre desquels s'inscrivait formellement, par lettre, Boccherini, et dont Yriarte interprétait les sentiments enthousiastes en un couplet de son poème sur la musique. Une preuve sensible de cette admiration parvint à Haydn en 1785, lorsqu'un chanoine de Cadix lui demanda d'écrire une suite de pièces destinées à commenter « les Sept paroles du Sauveur sur la croix » pendant les offices de la semaine sainte. La spontanéité de ces hommages ajoutait à leur prix.

Sans autre effort qu'un persévérant travail, sans autres « réclames » que celles, très discrètes alors, des éditeurs, sans autres sollicitations que les lettres à des souscripteurs princiers et les dédicaces d'usage, Haydn voyait se propager au loin ses œuvres et s'élever l'édifice de sa gloire. Le temps approchait où, quittant le tranquille recueillement des rives du Neusiedler See, il allait, à soixante ans, se jeter dans « le vaste monde » et goûter aux joies des triomphes populaires.

*
* *

La mort du prince Nicolas Esterhazy, sur-

venue le 28 septembre 1790, fut l'événement qui changea la destinée de Haydn. Depuis vingt-huit ans il servait ce prince « excellent et magnifique », auquel il s'était si fortement attaché que malgré les rigueurs d'une sorte d'esclavage, il souhaitait « vivre et mourir » auprès de lui. Le prince Paul-Antoine, héritier du majorat, n'avait « aucun goût pour la musique » et l'un de ses premiers soins fut de licencier toute la « chapelle », en ne conservant à ses gages qu'un petit groupe de musiciens, jouant des instruments à vent, pour la musique de chasse et de plein air. Par testament, Nicolas Esterhazy allouait à Haydn une pension viagère annuelle de mille gulden ; en le congédiant, le prince Anton augmenta cette somme de 400 gulden, le bénéficiaire devant continuer de porter le titre de son maître de chapelle et lui rester ainsi nominalement attaché, avec l'entière liberté d'user de son temps et de son talent à sa guise.

Déjà en 1787, Haydn avait songé à se rendre à Naples, où l'invitait le roi Ferdinand IV. Ce projet, qui répondait à son désir ancien d'un voyage en Italie, faillit se réaliser au moment où il quittait Esterhazy : l'habileté d'un entrepreneur de concerts en décida autrement. A peine Haydn était-il installé dans une maison des boulevards extérieurs de Vienne, qui avait vue

sur les allées de châtaigniers plantées le long des glacis, — la « Wasserkunst-Bastei », — qu'un homme se présenta chez lui, disant : « Je suis Salomon, de Londres, et j'arrive pour vous emmener. »

Johann-Peter Salomon (1745-1815), originaire de Bonn et anciennement attaché comme violoniste à la chapelle de l'électeur de Cologne, avait quitté ce poste en 1765 et après différents séjours en Allemagne et à Paris, s'était, en 1781, fixé à Londres, où il se produisait comme soliste sur le violon et l'alto, comme quartettiste et comme chef d'orchestre. Depuis 1786 il avait entrepris de donner des concerts par abonnement, pour lesquels il s'assurait le concours de virtuoses et de compositeurs en vue. Il se trouvait à Cologne lorsqu'il apprit la mort de Nicolas Esterhazy ; on le vit accourir à Vienne à bride abattue, résolu à mener à bien des négociations esquissées, sans résultat, avec Haydn, quelques années auparavant, par l'éditeur Bland. Cette fois, l'affaire fut vite conclue. Par traité, Haydn prit l'engagement de se rendre à Londres, d'y composer, pour l'impresario Gallini, un opéra, et, pour Salomon, six grandes symphonies et vingt autres morceaux, qu'il dirigerait lui-même en vingt concerts; ses honoraires seraient de 300 l. st. pour l'opéra et autant pour les sympho-

nies, plus 200 l. st. pour le droit de propriété des mêmes œuvres, et 200 l. st. pour les vingt autres compositions ; il recevait en outre la promesse d'un concert à son bénéfice, pour lequel lui était garantie une recette minimum de 200 l. st. Salomon déposa 5.000 gulden chez un banquier de Vienne, à titre de cautionnement, et en avança 500 à Haydn, pour les dépenses du voyage.

Lorsque, l'avant-veille de son départ, le maître se rendit chez le roi de Naples, qui était venu à Vienne assister au triple mariage de trois de ses fils et filles avec trois archiducs et archiduchesses, et qui lui avait commandé des pièces pour la *lira*[1], Ferdinand se montra fort mécontent de son engagement; après le premier mouvement de mauvaise humeur passé, il redevint pourtant « bon prince », fit promettre à Haydn de se rendre à Naples à son retour d'Angleterre, et lui donna, avec la tabatière d'or obligée, une lettre de recommandation pour son ambassadeur à Londres.

Pour un homme dont toute la vie s'était circonscrite dans un espace de quelques milles carrés, le voyage d'Angleterre prenait les proportions

1. La *lira*, *lyra* ou *archiviola*, était une variété de la *viola di gamba*, comportant, comme le théorbe ou archiluth, deux ou plusieurs cordes graves tendues en dehors du manche.

d'une grande aventure : il pouvait paraître tel aux amis de Haydn, effrayés de le voir se porter si tard à une résolution si hardie. Mozart, qui se souvenait de ses propres pérégrinations et qui croyait Haydn mal préparé à en affronter de semblables, faute de connaître assez de langues étrangères, fut un de ceux qui montrèrent le plus d'inquiétude. On se rappela plus tard que ses adieux avaient été émus et comme assombris par une crainte cachée. Les deux amis, en effet, ne devaient plus se revoir, mais c'était le plus jeune des deux que déjà guettait la mort.

Haydn et Salomon quittèrent Vienne le mercredi 15 décembre 1790, se dirigeant sur Calais par Munich, Bonn et Bruxelles. Un dessinateur moderne a voulu poétiser le souvenir de ce voyage en représentant Haydn, embelli étrangement, dans une attitude théâtrale, assis sur le pont d'un navire où de belles voyageuses donnent des signes d'épouvante, tandis que la tempête fait rage et qu'un grand trait de foudre déchire d'épais nuages [1] ; la vérité est que la traversée, rendue difficile au départ par le manque de brise, dura moins de neuf heures et s'accom-

1. Les reproductions de cette gravure sont nombreuses : nous ne rappellerons que celle contenue dans la biographie illustrée de Haydn, par M. Leop. Schmidt.

plit sans le moindre incident. En arrivant à Londres, Haydn descendit chez Bland, l'éditeur déjà connu de lui, et peu de jours après s'installa, 18, Great Pulteney Street, dans un appartement que lui avait fait retenir Salomon, auprès du sien. Le maître et son « manager » prenaient en commun leur principal repas et faisaient ensemble les visites jugées utiles au succès.

L'Angleterre, telle que l'a dépeinte C.-F. Pohl d'après les documents contemporains[1], était alors « une île pleine de chansons », où de jour en jour l'on voyait éclore de nouvelles entreprises de théâtre ou de concerts, de nouvelles sociétés musicales. On disait, en plaisantant, que John Bull, occupé jusque-là de plaisirs matériels, voulait rattraper le temps perdu en faisant tout à coup, sans grand discernement, une consommation démesurée de musique. Le nom de Haydn était familier au public londonien bien avant son voyage. Plusieurs de ses symphonies se jouaient dans les concerts, les amateurs achetaient ses quatuors et ses sonates et quelques morceaux tirés de ses opéras avaient été introduits dans les pastiches bigarrés que l'on formait d'airs empruntés à toutes sortes d'ou-

1. Dans ses deux volumes intitulés *Mozart in London*, et *Haydn in London*.

vrages [1]. Salomon n'eut donc pas grande adresse à déployer pour que Haydn, dès l'heure de son débarquement, devînt le point de mire de tout ce qui, à Londres, pour une raison quelconque, portait ou affectait de porter intérêt à la musique. L'ambassadeur d'Autriche le produisit, dans ses salons, comme une célébrité nationale, et l'ambassadeur de Naples, comme un protégé de son maître ; il fut invité à un « drawing-room » au palais de Saint-James, au banquet d'installation du lord-maire à Guildhall, à des fêtes au château d'Oatland, en l'honneur du duc d'York nouvellement marié à une princesse de Prusse ; l'« Académie de musique ancienne », la « Société anacréontique », le « Concert des dames », toutes les associations musicales, voulurent le recevoir en grande pompe et lui faire entendre leurs meilleurs morceaux, leurs meilleurs virtuoses, et ses propres symphonies, ses quatuors, sa cantate *Ariane à Naxos :* le revers de la médaille était de se trouver contraint d'écouter parfois d'assez mauvaise musique, ou même, chose plus désagréable encore, d'horri-

1. En 1789 avait paru sur le théâtre de Covent-Garden un opéra, *the Prophet,* dont la musique était tirée d'œuvres de Haydn, Pleyel, Grétry, Anfossi, Cimarosa, Purcell, etc., et la même année fut exécuté un oratorio, « le triomphe de la vérité » dont Arnold avait fabriqué la partition en réunissant des morceaux de Purcell, Haendel, Arne, Haydn, Corelli, Jommelli et Sacchini.

bles arrangements et des contrefaçons de ses meilleurs ouvrages.

Une fois la série des concerts de Salomon commencée, l'enthousiasme des « dilettanti » britanniques parut vouloir épuiser toutes les manières de s'exprimer. Tantôt un amateur arrachait presque par force à Haydn, en guise de « souvenir », la tabatière sans valeur portée ce jour-là dans sa poche, et, comme une inestimable relique, il la faisait enchâsser dans un coffret d'argent, décoré de lyres, d'emblèmes et d'inscriptions latines ; tantôt un bonnetier, ravi d'admiration, imaginait de faire tisser dans ses ateliers, pour les offrir au maître, six paires de bas dont les mailles dessinaient la notation de six de ses mélodies. Les instances des peintres qui lui demandaient quelques séances de pose, — il fut trois fois portraituré pendant son premier voyage à Londres, deux fois pendant le second, — la pièce de vers que lui dédia le fameux docteur Burney, l'oracle de la critique musicale en Angleterre, et tant d'invitations à dîner que, par égards pour sa santé, il dut se donner pour règle de n'accepter que celles des « milords », tout cela flattait grandement Haydn et le dédommageait un peu de la « cherté effroyable » de la vie, dont il se plaignait dans ses lettres familières.

Le premier concert avait eu lieu le 11 mars 1791, dans la salle de Hannover Square. L'orchestre, dirigé par Salomon, comptait trente-cinq ou quarante instrumentistes; Haydn présidait, au piano, à l'exécution de sa symphonie, placée, comme il l'avait exigé, au commencement de la seconde partie du programme. Le succès, qui fut brillant, et se traduisit par le *bis* de l'adagio, chose rare en Angleterre, se renouvela à chacune des séances suivantes. Le 16 mai fut donné le concert au bénéfice de Haydn, prévu par son engagement, et dont la recette atteignit 350 l. st., dépassant de 150 le minimum garanti. Le 30 du même mois, « à la demande de plusieurs amateurs distingués », Haydn dirigea un concert supplémentaire, pour la première audition, à Londres, de ses *Sept paroles du Christ*.

Au théâtre, les choses ne s'arrangeaient pas aussi favorablement. L'« impresario » Gallini, pour lequel avaient été stipulées dans le contrat la composition et la représentation d'un opéra de Haydn, négociait difficultueusement avec les autorités anglaises pour pouvoir inaugurer des spectacles italiens dans la salle, nouvellement reconstruite, du *King's theater* (Hay Market). Le prince de Galles protégeait Gallini : mais le roi, prévenu en faveur d'une entreprise rivale, ne se montrait pas disposé à permettre l'exploitation

simultanée de deux théâtres d'opéra. Ce ne fut donc que sous une forme détournée et sous le titre d'*Entertainments of music and dancing*, que s'ouvrirent, le 26 mars 1791, les spectacles de Hay Market. Le « tableau de la troupe » engagée par Gallini contenait les noms du ténor Davide, du maître de ballets Vestris, du chef d'orchestre Salomon, et de Haydn, comme « compositeur ». Divers petits ouvrages signés de lui furent donnés, en effet : une cantate écrite pour Davide, une « symphonie de chasse » accompagnant un « tableau vivant », une autre symphonie « en style tragique », des ouvertures, des quatuors, des airs et des duetti composés ou pastichés sur des paroles italiennes, un chœur, que, par un mélange bizarre de deux vocabulaires, on intitulait « Catch italien [1] ». Mais l'opéra, que Haydn alla écrire à la campagne, pendant l'été de 1791, sur un livret italien, *Orfeo ed Euridice*, ne put être représenté : déception que le maître ressentit très vivement et qui lui fit abandonner sa partition sans la terminer.

Pour répondre à l'honneur que lui fit, dans la

1. Le *Catch*, forme ancienne et très populaire de la musique vocale anglaise, était une composition à plusieurs voix dans laquelle prédominaient des effets comiques, produits par les entrées et le mélange des parties et des paroles. V. le *Dictionary of music*, de Grove, 2e édit., t. I, p. 481 et suiv., art. *Catch* et *Catch Club*.

même saison, l'Université d'Oxford en lui décernant le titre de Docteur en musique, *honoris causa*, Haydn se rendit à Oxford, où trois concerts, comprenant chacun l'une de ses symphonies, furent donnés en sa présence les 6, 7 et 8 juillet 1791, sous la direction du Dr Hayes. En souvenir de la cérémonie officielle de sa réception qui eut lieu le 8, avec musique, discours et récitation de poésies latines et anglaises, Haydn envoya, plus tard, à l'Université, le manuscrit d'un canon renversable à trois voix.

On ne croira pas que Salomon, en entraînant à Londres le maître de chapelle des princes Esterhazy, ait eu premièrement en vue de lui procurer de douces satisfactions d'amour-propre. Il était entrepreneur de concerts et se préoccupait, avant tout, de soutenir la lutte contre un rival redoutable, le *Professionnal Concert*, dont les directeurs, pour la saison suivante, ne trouvèrent rien de mieux que d'appeler de Strasbourg, où il dirigeait le chœur de la cathédrale, Ignace Pleyel, l'élève de Haydn, devenu fort à la mode, principalement, remarquait-on, « auprès des dames ». A force de réclames bruyantes ou aigre-douces, on essaya de l'égaler à son maître. Par vanité, par avidité plutôt que par envie, il accepta ce rôle et se prêta à des menées qui auraient pu porter préjudice à Haydn et qui ne

furent pas sans lui nuire sous quelque rapport. Au commencement, les deux musiciens affectèrent de n'être animés, vis-à-vis l'un de l'autre, que des sentiments d'amitié dont leurs anciennes relations paraissaient garantir la sincérité; logés dans la même rue, on les vit s'asseoir à la même table et fréquenter ensemble les spectacles. Cependant, le direction du « Professionnal Concert » ayant annoncé douze séances dans chacune desquelles serait exécutée une nouvelle symphonie de Pleyel, — celui-ci, producteur infatigable, avait apporté de Strasbourg toute une cargaison de musique, — il fallut, pour tenir la gageure, que Salomon promît, de son côté, pour ses six séances, six symphonies inédites de Haydn, qui se mit d'arrache-pied au travail de leur composition. « Mes yeux en ont souffert, dit-il dans une lettre à ses amis de Vienne, et j'ai passé à écrire beaucoup de nuits ; mais, avec l'aide de Dieu, j'en viendrai à bout. » Avec ces symphonies, il dut contribuer encore aux programmes de Salomon par une « concertante », un divertissement, un trio, un chœur, « la Tempête », qu'on lui sut gré d'avoir composé sur un texte en langue anglaise de John Wolcot, — le poète qui avait pris hardiment pour pseudonyme le nom de Pindare.

La rivalité des deux entreprises de concerts

occupa le public pendant le printemps de 1792, de février à mai. Après avoir eu quelque peine à regarder comme des « virtuoses » deux musiciens qui ne « jouaient de rien », il s'empressait à venir les dévisager et à applaudir leurs œuvres, sinon à les comparer en connaissance de cause. Par une habile politique, les directeurs affectaient à l'égard des deux compositeurs une exacte courtoisie ; sitôt que le « Professionnal Concert » avait invité Haydn à venir entendre chez lui l'une de ses symphonies, Salomon se hâtait de rendre à Pleyel une semblable politesse ; le public, par les acclamations dont il saluait l'élève, ne croyait pas diminuer l'hommage qu'il rendait au maître.

La facilité des foules à mettre sur le même rang le musicien créateur et le musicien de facture a quelque chose d'injurieux qui ne s'aperçoit qu'à distance : et l'incapacité des londoniens de 1792 a été trop de fois égalée pour que l'on soit autorisé à la leur reprocher. Jusqu'au bout, ils surent du moins entourer Haydn de prévenances et des marques d'une consciente admiration.

Une réelle fatigue résultait pourtant, à la longue, du « surmenage » qui lui était imposé. Ses lettres de mars et avril 1792 renferment des plaintes qu'un homme si laborieux ne devait pas

laisser échapper sans raison : « Pas un jour, non, pas un seul jour ne se passe pour moi sans travailler, et je serai reconnaissant au bon Dieu, quand il me fera quitter Londres... Je suis fatigué, épuisé de tant de labeur, et j'appelle de tous mes vœux le repos... » Il partit sur la fin de juin 1792, et se dirigea par le plus court chemin vers Vienne, renonçant au projet, un instant formé, de faire un voyage à Berlin. En traversant Bonn, il fut reçu à déjeuner par les musiciens de l'électeur, et peut-être aperçut-il parmi eux Beethoven, qui devait, quelques mois plus tard, le rejoindre et lui demander ses leçons.

A Vienne, Haydn retrouva la tranquillité, de vieilles habitudes, d'anciens amis, — entre lesquels manquait le plus grand, le plus jeune et l'un des plus chers : Mozart ; — il retrouva aussi sa femme, qui l'attendait très patiemment et qui avait fait choix dans un faubourg paisible d'une gentille maisonnette avec jardin, où elle se promettait de vivre agréablement « lorsqu'elle serait veuve ». La maison plut à Haydn, qui l'acheta et la fit élever d'un étage ; à l'encontre des prévisions de sa femme, ce fut lui qui l'habita, étant veuf, après son second voyage à Londres [1].

1. La maison de Haydn, dans la « Kleine Steingasse, Windmühle », aujourd'hui « Haydngasse » a changé depuis un

Pendant sa longue absence, il n'avait pas cessé d'être nominalement attaché à la maison du prince Esterhazy. Lorsque, après dix-huit mois de repos, Haydn se laissa séduire de nouveau par les offres de Salomon, il dut encore une fois solliciter la permission de son « maître ». Il se mit ensuite en quête d'un compagnon de voyage, ce qui n'était pas seulement chose agréable et commode, mais prudente. D'abord, dit-on, il songea à emmener Beethoven, son nouvel élève; bientôt il se rabattit sur son copiste, Johann Elssler, duquel il pouvait attendre tous les genres de services. Le départ eut lieu le 19 janvier 1794, et l'arrivée à Londres le 4 février.

Comme la première fois, Haydn collabora par des œuvres nouvelles à chacun des douze concerts que donna Salomon et il recueillit les mêmes succès, les mêmes honneurs et les mêmes profits qu'auparavant. Il avait laissé en Angleterre des amis et des admirateurs empressés à le fêter; si le premier élan de curiosité semblait calmé, un sentiment plus sérieux et plus solide inspirait désormais l'attitude du public. La famille royale, la cour, se montraient

siècle plusieurs fois de propriétaire, sans être extérieurement modifiée. Depuis 1839 elle porte une plaque avec les mots « Zum Haydn ».

plus attentives à sa présence, plus déférentes à son mérite. Après une soirée chez le duc d'York, des propositions formelles lui furent adressées pour le fixer définitivement en Angleterre. Fermement attaché à son pays et aux Esterhazy, Haydn repoussa ces offres, en se disant lié par la reconnaissance à ses anciens maîtres. Le prince Antoine venait de mourir, et son successeur, le prince Nicolas, paraissant disposé à réorganiser l'ancienne « chapelle », pressait Haydn de revenir. Dès qu'il fut arrivé au terme de son engagement avec Salomon, le maître quitta Londres, le 15 août 1795.

Dans les récits qu'il fit plus tard de ses voyages à Griesinger, Haydn rapporta que le total des pages de musique qu'il avait écrites pendant ses deux séjours en Angleterre s'élevait à 768. En face de ce chiffre il n'établissait guère moins exactement celui de ses gains, qu'il évaluait, en monnaie autrichienne, à 24.000 gulden: ce n'était pas la fortune, mais, comme il s'était borné à le souhaiter, l'assurance d'« un sort tranquille pour ses vieux jours ».

*
* *

L'intention prêtée au nouveau prince de restaurer le luxe musical de sa maison ne se réalisa

point et, à la vérité, Haydn, fatigué et vieilli avant l'âge, n'eût peut-être plus guère été de force à recruter, former et diriger un grand corps de musique. Mais, toujours assidu au travail et fidèle à ce qu'il considérait comme un devoir, on le vit continuer de faire honneur de ses œuvres à son prince, dont il redevenait l'hôte, à Eisenstadt, chaque année, pendant la belle saison. En 1797, Nicolas Esterhazy augmenta ses honoraires de 300 florins, puis de 600, en 1806, ce qui porta sa pension annuelle à 2.300 florins.

Mozart et Gluck étaient morts. Beethoven, qui touchait à peine à sa trentième année, n'avait encore créé que les œuvres de sa « première manière », où peu de musiciens devinaient le maître de l'avenir. Haydn, « chargé de lauriers », semblait l'unique héros musical de Vienne et de toute l'Allemagne. Ses compatriotes lui avaient fait, peu après son retour de Londres, l'agréable surprise d'inaugurer son buste dans une presqu'île de la Leitha, toute proche de Rohrau, son village natal. Chacune de ses productions nouvelles était accueillie avec un empressement respectueux. Le 18 décembre 1795, il fit entendre aux Viennois, dans la salle de la Redoute, trois de ses symphonies écrites pour Salomon ; dans la même séance, Beethoven, qui, sans avoir beaucoup à se louer de l'enseigne-

ment très insuffisant de Haydn[1], lui témoignait toute la déférence d'un disciple reconnaissant, exécuta son premier ou son second concerto de piano. Quoiqu'il se plaignît de sentir décroître ses forces, Haydn ne ralentissait pas son zèle à composer : quatre grandes messes, un *Te Deum*, plusieurs recueils de quatuors, des trios, des sonates, un remaniement complet des « Sept paroles du Christ », des lieder, une cantate, se placent, dans la chronologie de sa production, entre 1796 et 1802, et entourent les deux grands ouvrages de sa vieillesse, *La Création* et *Les Saisons*.

Non contents de saluer en lui le maître de la symphonie, ses amis, depuis quelque temps déjà, l'incitaient à s'essayer de nouveau dans le genre de l'oratorio, où son *Ritorno di Tobia* ne suffisait nullement à l'établir au premier rang et dont les chefs-d'œuvre de Haendel, entendus en Angleterre, devaient lui faire désirer de donner, lui aussi, des modèles. A Londres, Salomon lui avait remis naguère un poème anglais de Lindley, lointaine imitation de la Bible et de Milton ; le bibliothécaire et amateur viennois Gottfried van Swieten en entreprit l'arrangement et la traduction en langue alle-

1. Voyez J. Chantavoine, *Beethoven*, p. 61 et suiv.

mande ; ce fut « la Création », *Die Schöpfung*, dont les deux premières auditions privées furent données chez le prince Schwartzenberg les 29 et 30 avril 1798, et la première audition publique au « Nationaltheater » le 19 mars 1799, jour de la fête patronymique de Haydn. Récemment réconcilié avec la « Tonkünstler-Societät », le maître consentit à diriger à son profit une exécution de son œuvre, qu'il alla conduire encore à Ofen (Bude), en présence de l'archiduc Joseph. Dans les années suivantes, on joua *La Création* à Londres, à Lisbonne, à Saint-Pétersbourg, à Paris. Le premier consul, Bonaparte, se rendait à l'Opéra pour l'entendre, le 24 décembre 1800, lorsqu'il échappa, rue Saint-Nicaise, à l'explosion de la « machine infernale ». La partition de Haydn avait été apportée en France par le pianiste Steibelt ; traduite par J.-A. de Ségur, chantée par Garat, Chéron, Mme Barbier-Valbonne, Mlle Chevalier (la future Mme Branchu), avec un chœur de cinquante voix et un orchestre de cent cinquante-six exécutants, elle produisit sur le public français une impression profonde, dont ses interprètes voulurent perpétuer le souvenir en faisant graver par Gatteaux et frapper une médaille commémorative à l'effigie de Haydn.

Le bruit des applaudissements qui avaient ainsi salué partout *La Création* retentissait

encore, que déjà van Swieten proposait à Haydn une adaptation allemande du poème des « Saisons » de Thomson ; le maître hésita quelque temps avant de se laisser convaincre ; il se croyait trop vieux pour entreprendre encore un grand ouvrage ; des scrupules de modestie l'arrêtaient ; le livret lui semblait prosaïque : le succès, cependant, était assuré d'avance et fut complet, chez le prince Schwartzenberg, les 24, 27 avril et 1er mai 1801, puis, sous la direction de Haydn et à son bénéfice, le 29 mai, dans la grande salle des Redoutes.

Dans le même local il conduisit pour la dernière fois, en public, une de ses œuvres, les « Sept paroles du Christ », le 26 décembre 1800. Depuis lors, il déclina toutes les invitations semblables ; ses forces l'abandonnaient peu à peu ; le travail lui devenait pénible ; sauf quelques chants envoyés à l'impératrice de Russie, il ne composa rien après « Les Saisons » ; pour achever son quatre-vingt-troisième quatuor à cordes, il prit quelques mesures de l'un de ces chants, qui était intitulé « Le Vieillard », et il les fit graver aussi, avec son nom et les mots : « Hin ist alle meine Kraft ; alt und schwach bin ich » (Mes forces sont épuisées, je suis vieux et faible), sur des cartes de visite ou de souvenir, qu'il adressait à ses amis. Ceux-ci, en 1808, vou-

lurent le faire jouir d'un dernier triomphe ; Salieri dirigeait une exécution de *La Création :* ils l'amenèrent, sur un fauteuil roulant, dans la salle du concert, où le public le reçut par de chaleureux applaudissements ; dès le commencement, l'agitation de Haydn fut extrême ; lorsque éclata le splendide fortissimo : « Et la lumière fut », il se leva, et, montrant la voûte, dit : « Elle vient de là-haut ! » A la fin de la première partie il fallut l'emmener au milieu des démonstrations enthousiastes des assistants, qui l'acclamaient et l'entouraient pour lui baiser les mains ; du seuil, il les remercia par un geste d'adieu et de bénédiction.

Dans sa maison de la « Steingasse », où prenaient soin de lui Elssler et de vieux domestiques, Haydn vivait de ses souvenirs. Il était veuf ; ses deux frères, auxquels par son premier testament, daté du 6 décembre 1801, il léguait à chacun 4.000 florins, étaient morts ; il avait vu disparaître aussi ses sœurs, et sa famille se composait de leurs enfants, ses neveux et nièces, modestes artisans, tailleurs, cordonniers, orfèvres, dont l'énumération se mêle à celle de ses serviteurs, de ses voisins et des pauvres, dans les 63 articles de ce même testament[1].

1. Le texte en a été publié par Nohl, *Musikerbriefe*, p. 161 et suiv. — Six semaines avant sa mort, en 1808, Haydn rem-

Ses derniers élèves avaient été Ignaz von Seyfried (1776-1841), qui fut chef d'orchestre et compositeur abondant ; Sigismond Neukomm (1778-1858), qui arrivait de Salzbourg où son éducation musicale avait été commencée par Michael Haydn ; Franz Lessel (1780-1838) médecin et compositeur, fils d'un maître de chapelle du prince Czartorisky. De ses disciples, de ses admirateurs, le vieux maître recevait des dédicaces. Beethoven lui avait offert, en 1796, ses Trois Sonates pour clavier, op. 2 ; Neukomm, en 1798, composa pour lui un « Souhait de bonne année » à quatre voix. L'abbé Maximilian Stadler (1748-1833) organiste renommé, écrivit un andante pour quatuor à cordes dans lequel il conserva, à la partie supérieure, le thème de Haydn : « Hin ist alle meine Kraft. » Albrechtsberger, en 1806, lui dédia des canons sur les paroles : « Solatium miseris, socios habuisse dolorum. » Les vers que le célèbre Wieland avait écrits, vers cette époque, sur *la Création*, passent aussi pour avoir été l'un des hommages les plus agréables au maître.

Surtout, il recevait des visites. Les étrangers admis à le saluer le trouvaient assis dans un

plaça par des dispositions nouvelles ce premier testament, devenu caduc par le décès des légataires ou par l'effet de sa propre volonté.

large fauteuil, soigneusement vêtu, à l'ancienne mode, d'une « veste » brodée et d'un « habit » de fin drap brun, avec une culotte de soie noire, des bas blancs, des souliers à boucles, un jabot, une cravate blanche, une perruque « à queue », bouclée, poudrée et enfoncée jusqu'à trois centimètres des sourcils ; au doigt, la bague du roi de Prusse et près de lui, sur une table, son chapeau, sa canne et ses gants. Il était de petite taille, solidement charpenté, le buste un peu trop grand pour les jambes. Son visage, marqué de taches de rousseur et des traces de la variole, était massif et accentué, le nez trop gros, déformé jadis par un polype, le menton épais, la lèvre inférieure proéminente : — Lavater, qui en jugea sur une silhouette découpée, trouvait dans son profil un mélange au premier abord déplaisant de vulgarité et d'intelligence, corrigé par la bonté du sourire [1]. Lorsqu'il était bien disposé, il faisait apporter par son secrétaire ou son valet de chambre les reliques de sa carrière, qu'il se plaisait à étaler sous les yeux des visiteurs : les tabatières dont l'avaient gratifié des souverains, la médaille des musiciens français et celle de la « Société philharmonique » de

1. M. Emil Vogel a catalogué dans le *Jahrbuch* Peters, année 1898, 91 portraits de Haydn, y compris les reproductions gravées ou lithographiées de tableaux et de dessins.

Saint-Pétersbourg, où se lisaient les mots : *Orpheo redivivo,* la montre que Nelson lui avait laissée, à Eisenstadt, en 1797, en échange de la plume avec laquelle il venait d'achever un manuscrit, les diplômes des académies ou des sociétés de Paris, d'Amsterdam, de Stockholm, et celui de « bourgeois de Vienne », reçu en 1803. Aux murs, il montrait des canons de sa composition, mis sous verre, en disant : « Je ne suis pas assez riche pour m'offrir de belles peintures ; aussi me suis-je fait à moi-même une tapisserie que tout le monde ne peut pas se procurer. » Il s'animait en causant, cherchait dans ses vieux souvenirs, se complaisait à raconter les petites facéties innocentes de sa jeunesse : une sérénade burlesque organisée un soir dans les rues de Vienne, avec des camarades auxquels il avait prescrit de jouer chacun un air différent, s'enfuyant lui-même tout le premier lorsque ce charivari avait mis en grande colère tous les habitants du quartier ; ou le bon tour joué à sa femme, alors qu'elle le veillait pendant une maladie, et qu'il avait réussi à l'envoyer hors de la chambre, pour se lever bien vite et noter une sonate composée dans l'excitation de la fièvre [1]. D'autres

[1] Les ouvrages de Dies, de Griesinger et de Carpani, dont les titres seront donnés à la fin de ce volume, abondent en anecdotes ainsi recueillies.

fois, sa gaîté native l'abandonnait tout à coup ; il s'affligeait de l'inutilité de sa vieillesse, de la perte de sa mémoire ; des pleurs lui échappaient. Iffland le vit ainsi et se retira sur un signe du domestique, qui connaissait l'impressionnabilité sénile de son maître.

Paisiblement, Haydn se familiarisait avec l'idée de la mort, que lui faisait accepter sans crainte la fermeté de sa foi religieuse. « Je ne suis plus bon à rien en ce monde, disait-il ; je n'ai plus qu'à attendre, comme un enfant, que le moment arrive où Dieu me rappellera à lui. » L'ombre qui attrista ses derniers jours fut la douleur ressentie par le fait des malheurs de l'Autriche. Le 10 mai 1809, les Français arrivèrent devant Vienne. Haydn surmonta le premier moment d'effroi et rassura son entourage. Il prit le lit, pourtant, presque aussitôt, et la dernière visite qu'il reçut fut celle d'un officier de l'armée de Napoléon, qui s'assit à son piano et lui chanta l'air d'Uriel, de *la Création :* « Mit Würd' und Hoheit angethan » ; cet hommage prenait, en de telles circonstances, un caractère singulièrement émouvant ; Haydn, sans parler, embrassa « l'ennemi » de son pays, admirateur de son génie. Peu de jours après, le 26 mai, il voulut se lever, et se fit conduire jusqu'à son piano, où trois fois de suite, comme une instante prière, il joua

l' « hymne autrichien », naguère composé par lui pour l'empereur François. Sa faiblesse augmentait rapidement. Il s'endormit le 31 mai 1809, vers une heure du matin.

---

# L'ŒUVRE

## LES OPÉRAS

En rapportant à Artaria les compliments qu'il venait de recevoir de Le Gros, au sujet de l'exécution de son *Stabat mater* à Paris, Haydn ajoutait avec un gros soupir : « Si seulement les Français pouvaient connaître mon opérette *l'Isola disabitata* et mon dernier opéra *la Fedeltà premiata !* Je suis certain que l'on n'a pas encore entendu de pareil travail à Paris, et peut-être pas davantage à Vienne. » C'était se faire de grandes illusions sur le mérite de ses ouvrages dramatiques et témoigner en même temps d'une ignorance naïve à l'égard des productions d'autrui. La lettre à Artaria est du 27 mai 1781 : à cette date, Gluck avait donné à Paris ses immortelles tragédies lyriques, Piccinni son *Atys* et son *Iphigénie en Tauride*, et Grétry, la meilleure moitié de son œuvre. Plus près de Haydn, à Munich, Mozart venait de faire jouer *Idome-*

*neo*, dans lequel il osait déjà secouer les chaînes du vieil « opera seria ». Mais on connaît des ports si reculés, qu'au plus fort des tempêtes les vagues de l'Océan n'y viennent pas déferler. Haydn, à Esterhaz, habitait un de ces ports et l'on ne doit lui faire aucun reproche de n'avoir pas su ce qui se passait au large, — et moins encore, de n'avoir pas lutté, sur le terrain dramatique, avec ses contemporains. L'eût-il souhaité, en eût-il trouvé la force dans son génie, qu'il n'aurait pas pu l'essayer. Le genre, les dimensions, le style de ses opéras lui étaient commandés par les circonstances. Il fallait en premier lieu plaire à son prince, ensuite, se conformer au cadre local et aux ressources médiocres du personnel. De cette limitation des moyens mis à sa portée, Haydn, d'ailleurs, ne se plaignait pas. Elevé dans les traditions anciennes du chant italien, le disciple de Porpora restait docilement soumis aux « modèles » sur la perfection desquels ne s'élevait, en son esprit, aucun doute.

On compte dans son œuvre cinq opéras italiens écrits pour les spectacles d'Eisenstadt et onze pour ceux d'Esterhaz. De la première série ne subsistent que des fragments ; de la seconde, l'on possède toutes les partitions, en manuscrits autographes ou en copies, non sans

lacunes. La plupart appartiennent au genre du *dramma giocoso*, que le prince Nicolas chérissait et en vue duquel étaient recrutés ses chanteurs. *Lo Speziale* est une bouffonnerie teintée de l'orientalisme comique dont alors on abusait et qu'on retrouve dans *l'Incontro improviso*. — *L'Infedeltà delusa* porte le titre de « burletta per musica » et *Orlando paladino*, celui de « dramma eroi-comico ». *Le Pescatrici* et *l'Isola disabitata* se rapprochent du genre sérieux auquel appartient *Armida* « dramma eroico », que Haydn désigne, au moment de sa composition, comme « le meilleur » de tous ses ouvrages, « jusqu'à présent ».

Pas plus que ses rivaux, le maître d'Esterhaz ne cherchait des livrets inédits. L'usage approuvait la mainmise par n'importe quel musicien sur n'importe quel poème. Pour *lo Speziale*, pour *le Pescatrici*, pour *il Mondo della luna*, Haydn prit les livrets de Goldoni, mis l'un ou l'autre en musique par Vincenzo Pallavicini ou Domenico Fischietti, Bertoni ou Galuppi. Son ami le ténor Friberth lui confectionna le poème de *l'Incontro improviso* en retaillant la pièce de Dancourt, *la Rencontre imprévue*, que Gluck avait donnée à Vienne même, en 1765. Les paroles de *la Vera Costanza*, qui étaient de Francesco Puttini et Pietro Travaglia, celles d'*Orlando paladino* et

d'*Armida*, dont les auteurs s'appelaient Nunziato Porta et Durandi, avaient été traitées par Anfossi. Une seule fois, Haydn recourut à un livret de son ancien voisin et protecteur, Metastase, *l'Isola disabitata*, qui avait déjà servi à Bonno, à Scarlatti, à Naumann, à Traetta, à Jommelli.

Une fête patronymique, un anniversaire, un mariage, une réception, étaient les occasions marquées pour la composition et la représentation d'un opéra nouveau chez le prince Esterhazy : plus d'une fois le « maître de chapelle » fut forcé d'improviser ses partitions avec une hâte que dévoile l'écriture des manuscrits. Par le fait même de leur origine, qui en faisait des spectacles de circonstance, ces œuvres étaient condamnées à un sort obscur, à une durée éphémère, que les démarches tentées par Haydn et par ses amis réussissaient rarement à élargir ou à prolonger. Les traductions allemandes de *l'Incontro improviso* et de *la Vera Costanza*, faites par un musicien du comte Erdödy pour le château de ce seigneur, et celles de *la Fedelta premiata* et d'*Orlando paladino*, furent représentées du vivant de Haydn sur de petits théâtres, à Vienne, puis à Presbourg, à Graz, à Brünn, et dans quelques villes de l'Allemagne du Nord. Ce fut au concert, ou, comme on disait alors, en « Académie », que furent exécutées les partitions de

*l'Isola disabitata*, à Vienne, en 1785, d'*Armida*, à Vienne, en 1797, et à Turin, en 1808, et celle inachevée d'*Orfeo ed Euridice*, à Königsberg, en 1808. Un essai malheureux fut tenté en 1791 pour acclimater à Paris *la Vera Costanza*, traduite, ou plutôt adaptée en français par Dubuisson, sous le titre de *Laurette* [1] : l'unique représentation donnée sur le « théâtre de Monsieur » fut écoutée avec un « calme patient » qui ne se maintint pas même jusqu'à la fin. « Le nom de Haydn, dit un journaliste anonyme, a soutenu l'opinion générale en faveur de la musique. On y a trouvé la belle facture de ce maître en plusieurs morceaux d'un chant fort agréable. Cependant les connaisseurs sévères n'y ont pas aperçu cette originalité piquante qui distingue sa musique instrumentale. Il semble que le génie de ce symphoniste célèbre, amoureux de l'indé-

1. Dubuisson était l'auteur de quelques livrets et de la traduction du *Roi Théodore* de Paisiello, jouée en 1786 à la cour, à Fontainebleau et à Versailles. Dans son arrangement de *la Vera Costanza*, l'ordre des morceaux est interverti, de sérieuses coupures sont pratiquées dans le finale du premier acte, transporté au deuxième, et l'ouverture est remplacée par celle d'*Armida*. La représentation de *Laurette* eut lieu le 21 janvier 1791. La partition en fut gravée à Paris, chez Imbault. — Nous rattachons au fait de cette traduction la présence, parmi les partitions de l'ancien théâtre italien vendues en 1879, du manuscrit presque entièrement autographe de *la Vera Costanza*, daté par Haydn, à la dernière page, de 1785, et au titre, de 1788. Ce manuscrit appartient aujourd'hui à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

pendance, perde toute sa force sous le joug des paroles. Le plus grand des compositeurs, lorsqu'il commande aux instruments d'exprimer ses idées, redescend dans la classe moyenne, lorsque le poète lui commande à son tour[1]. » Un peu plus tard, à Berlin, à propos de la traduction d'*Orlando paladino*, Reichardt jugeait exactement de même : « Je crois que les meilleurs critiques sont d'accord avec moi pour préférer la musique instrumentale de Haydn à sa musique vocale. Peut-être son génie est-il gêné par les paroles ; beaucoup de cantatrices ne sont pas satisfaites de sa façon d'écrire pour les voix. Le théâtre n'est pas son affaire[2]. »

A ces derniers mots, « les meilleurs critiques » du xx<sup>e</sup> siècle ne verraient rien à changer[3]. Nulle part, dans les opéras de Haydn, le formalisme conventionnel de l'école de Hasse ne se trouve compensé par un développement intéressant du rôle de l'orchestre, tel que l'on croirait pouvoir le découvrir, au moins par éclairs, chez l'un des créateurs du quatuor et de

1. *Moniteur* du 24 janvier 1791.

2. *Berlinische Musikzeitung*, 1805, n° 39 ; cité par Wendschuh, *Ueber Jos. Haydn's Opern*, p. 103.

3. On n'a tenté de nos jours, à notre connaissance, qu'un seul essai de résurrection au théâtre d'un opéra de Haydn. *Lo Speziale*, traduit en allemand et réduit en un acte au lieu de trois par le Dr Hirschfeld, a été joué en 1895 à Dresde, à Hambourg, et, dans un concert de bienfaisance, à Vienne.

la symphonie. Si, d'autre part, connaissant sa vie, l'on se garde de lui demander de grands accents tragiques, il ne faut guère plus s'attendre à ce que sa bonhomie et sa belle égalité d'humeur lui dictent dans le cadre bouffe des élans inattendus. La verve comique est une manière de force que Haydn ne peut, ou ne sait, ou n'ose pas déployer. De jolies mélodies se déroulent sagement dans le « demi-caractère » et quand il devient nécessaire de montrer décidément plus d'animation, on voit accourir, comme une volée de pinsons, les petits motifs à deux-quatre, légers, bavards, insouciants, pareils entre eux, échappés, ainsi que d'une cage, de ses rondos de sonates, de ses finales de symphonies. Voici l'un d'eux dans le premier morceau de *la Vera Costanza :*




et son frère dans le finale du deuxième acte :




et, toujours dans le même opéra, ce quartetto :



dont l'allure est si nettement sautillante et familière, que le traducteur français ne voit rien de mieux à en faire que de le détacher de l'ensemble vocal et de le présenter, presque sans accompagnement, sous forme d'un vaudeville à trois couplets.

En faisant abstraction des morceaux plus recherchés, — airs précédés de récits accompagnés, grands finales à plusieurs mouvements, imités de Piccinni ou d'autres, — cette abondance de dessins courts, symétriques, allégrement rythmés, aisés à retenir, et si légèrement attachés aux paroles qu'ils semblent faits d'avance pour en supporter mille autres, conduit le lecteur à se demander si Haydn n'aurait pas trouvé dans l'opéra-comique allemand, le *Singspiel*, équivalent de notre vaudeville ou de nos premières « comédies à ariettes », sa véritable direction au théâtre. Il s'y était essayé une fois [1], avant d'être lié par ses obligations de maître de chapelle à la culture exclusive de l'opéra italien. Mais, outre qu'il est parfaitement oiseux de chercher « ce qui serait arrivé » si d'autres événements avaient enveloppé

1. Son opérette *Der neue krumme Teufel*, qui est perdue, a été mentionnée ci-dessus, p. 20. Des deux pièces analogues que l'on a citées sous son nom, l'une, *Der Apfeldieb*, était un pastiche arrangé sur des airs de plusieurs compositeurs, l'autre, *Die Hochzeit auf der Alm*, appartient à son frère Johann-Michael.

l'existence d'un homme et déterminé le sens de son activité, la contribution tardive et secondaire de Haydn au répertoire du lied[1] serait là pour démontrer que nul penchant véritable, nulle faculté spéciale ne le portaient vers le chant allemand. Les progrès du lied étaient parallèles à ceux de la poésie lyrique allemande, auxquels rien ne laisse croire que Haydn s'intéressait : et encore une fois, son service auprès d'un prince dont les goûts étaient absolus, les exigences tyranniques, ne lui laissaient ni le libre choix de ses travaux, ni le loisir d'être curieux de beaucoup de choses. Malgré l'excellente opinion qu'il avait de ses opéras et qu'en 1781 il confiait si ingénument à Artaria, Haydn était trop modeste et trop clairvoyant pour ne pas sentir bientôt l'impossibilité d'égaler sur ce terrain le jeune maître qu'il voyait grandir auprès de lui et dont il s'était fait avec joie l'un des admirateurs les plus sincères, l'un des amis les plus dévoués. La réponse qu'il fit à une lettre venue de Prague en 1787, dans laquelle on le priait de composer un opéra pour cette ville, où l'on venait de représenter *Don Juan*, fait honneur à sa raison autant qu'à sa bonté : « Vous désirez de moi, dit-il, un opéra bouffe. Bien volontiers, s'il vous est

1. Ses premiers lieder parurent en 1781.

agréable de posséder, pour vous seul, quelque œuvre vocale de ma composition. Mais quant à l'exécuter sur le théâtre de Prague, en ce cas je ne puis vous servir, car tous mes opéras sont trop liés à notre personnel d'Esterhaz, et ils ne produiraient jamais au dehors l'effet que j'ai calculé en vue de cette localité. Il en serait autrement si j'avais le bonheur inestimable de pouvoir composer pour ce théâtre sur un livret entièrement nouveau : mais là encore je courrais trop de risques, car il serait difficile à n'importe qui de se placer à côté du grand Mozart. C'est pourquoi je voudrais pouvoir imprimer dans l'âme de tous les amateurs de musique, et surtout des grands, les inimitables travaux de Mozart, aussi profondément et avec une connaissance musicale et un sentiment aussi vifs que ceux que je ressens moi-même à leur égard ; alors les nations se disputeraient la possession d'un tel trésor. Il faut que Prague retienne un homme aussi précieux, — et qu'elle le récompense ; car sans cela l'histoire d'un grand génie est triste et ne donne à la postérité que peu d'encouragement à poursuivre l'œuvre ; c'est pourquoi malheureusement tant de beau génies, pleins d'espérances, succombent. Je suis tout en colère de ce que cet unique Mozart ne soit pas encore attaché à une cour impériale ou

royale ! Pardonnez-moi si je sors ainsi de mes gonds : c'est que j'aime trop l'homme [1]. »

Nous l'avons vu aussi rêver des *Nozze di Figaro* en rentrant de Vienne à Esterhaz [2].

Les œuvres de musique vocale profane que Haydn composa en dehors du théâtre paraissent peu nombreuses, comparativement au total de son infatigable production. Ce sont, avec les lieder, quelques cantates et airs italiens, un chant funèbre allemand sur la mort du roi de Prusse, une cantate burlesque allemande sur « le choix d'un maître de chapelle », écrite à Vienne « pour une société de joyeux amis qui se réunissaient à la taverne du Cygne », et le chœur anglais *The Storm*, bientôt traduit en italien. Ce chœur et la grande scène intitulée *Arianna à Naxos* présentent sous son meilleur jour le talent de Haydn dans la composition vocale. *Arianna à Naxos*, qu'il appelait « sa chère Ariane », fut composée en 1789 et devint célèbre après les exécutions qu'en donna à Londres le chanteur Pacchiarotti. D'un bout à l'autre avant tout très mélodique et très favo-

1. Cette lettre adressée à un fonctionnaire de Prague, nommé Roth, a été publiée pour la première fois par Niemtschek dans sa biographie de Mozart, et reproduite souvent par les historiens des deux maîtres. Pohl l'a donnée dans son *Haydn*, t. II, p. 225, et Nohl, dans ses *Musikerbriefe*, p. 101.

2. V. ci-dessus, p. 63, la lettre à M[me] von Genzinger.

rable à la voix, elle se compose de deux airs précédés d'une introduction instrumentale et d'un récit, et rattachés l'un à l'autre par un récit « obligé ». Dans le premier air s'opposent, selon l'usage de l' « opera seria », deux thèmes successifs, l'un, d'une mélodie largement étalée :




l'autre, dans le ton de la dominante, un peu plus animé, sinon par le mouvement général, du moins par sa configuration :






- lor Se non vie - ni io già mi

mo - ro nè re - sisto al mio do - lor

Dans la seconde partie, ou second air, Haydn fait effort vers la véhémence. Ariane, ne voyant pas venir Thésée, monte sur le rocher d'où elle découvre, sur la mer, le navire des Grecs, qui s'éloigne ; son désespoir s'exhale dans les formes régulières d'un récit, d'un larghetto « A che morir vorrei », très « chantant », et d'un presto que termine moins heureusement la banale coda attendue [1].

1. *Arianna à Naxos*, traduite en allemand, a été orchestrée et retouchée par M. Ernest Franck, qui y a ajouté des ornements vocaux analogues à ceux dont les chanteurs italiens de l'époque avaient coutume de surcharger les airs qu'ils inter-

Dans le chœur « la Tempête » Haydn a tracé un de ces paysages musicaux dont ses deux grands oratorios devaient plus tard offrir tant d'exemples intéressants et que quelques-uns de ses opéras lui avaient donné déjà occasion d'ébaucher. Pour jeter le spectateur, dès les premières mesures, en plein ouragan, le mouvement, les syncopes, les accidents, le dissonances, les brusques oppositions dynamiques, toutes les couleurs étalées sur la palette d'un musicien du XVIII^e^ siècle, sont mises en œuvre ; le chœur, effrayé d'entendre rugir les vents, imite lui-même leurs gémissements chromatiques :




prétaient. Cette édition a été critiquée par M. F. Spiro dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung*, de Berlin, du 11 décembre 1885.

fie - - ri! Vè! i
fie - ri, fre - mon fie - ri,
Vè! Vè! i ven - ti

ven - - ti
Vè! Vè! i ven - ti
fre - mon fie - ri fre - -

Des dessins serrés, qui se superposent, de petits groupes rapides, qui se poursuivent, représentent, dans l'accompagnement, les nuages dont la fuite incessante voile la lueur nocturne

de la lune, et que déchirent les éclairs ; de vigoureux accords marquent les cris d'angoisse du chœur. Un andante « cantabile » qui interrompt la description de l'orage et dont la reprise sert de paisible et harmonieuse conclusion à l'œuvre, appelle le retour du calme dans la nature.

---

# LA MUSIQUE RELIGIEUSE

L'antinomie qui existe dans la plupart des compositions religieuses du XVIII[e] siècle entre leur destination et leur style musical s'explique en premier lieu par le fait qu'elles ont souvent été écrites sans conviction, secondement par l'uniformité des moyens d'expression que la vogue de l'opéra italien et du virtuosisme vocal avait partout imposée.

On ne saurait invoquer le premier point pour déterminer les causes du caractère « mondain » de la musique d'église de Haydn. Depuis longtemps on a reconnu que « l'impropriété de ses messes est chose aussi incontestable que l'intégrité de sa croyance [1] ». Le fils du charron de Rohrau avait recueilli et eut le bonheur de garder jusqu'à sa mort la tradition d'une foi sûre et douce, candide comme celle d'un enfant. Honni soit celui qui pourrait mal penser en lisant, dans

1. Ce sont les termes dont s'est servi le professeur Bischof dans un article de la *Niederrheinische Musikzeitung* de 1858, qui a été cité dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* de 1887, p. 52.

les narrations de ses visiteurs et dans les marges de ses autographes, les preuves de sa piété. « Voyez-vous, disait-il au compositeur Schulz, en 1770, je me lève de bonne heure et, sitôt habillé, je me mets à genoux et je prie Dieu et la sainte Vierge, que tout me réussisse encore aujourd'hui. Après que j'ai pris un petit déjeuner, je m'assieds à mon clavier et je commence à chercher. Si je trouve tout de suite, cela marche vite, sans beaucoup de peine. Mais quand cela n'avance pas, je reconnais que j'ai perdu la grâce par un péché quelconque et alors je me remets à prier jusqu'à ce que je me sente pardonné [1]. » Lorsqu'il terminait un manuscrit, il inscrivait souvent en guise de signature quelque formule de dévotion, qu'il ne se faisait pas scrupule d'appliquer même à ses œuvres profanes. Les mots : « Laus Deo et V. M. » sont au bout de l'opéra bouffon *lo Speziale*, et la partition de la « burletta » intitulée *l'Infedeltà delusa* porte l'inscription : « Laus omnipotenti Deo et Beatissimæ Virgini Mariæ. » Ailleurs, l'invocation initiale : « In nomine Domini .» a suffi pour vérifier l'authenticité d'une cantate dont l'on ne retrouvait qu'une copie incomplète.

1. La relation de Schulz a été publiée par Reichardt dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, année 1800, p. 173. Voyez Pohl, *Haydn*, t. II, p. 27.

Il est donc prouvé surabondamment que Haydn apportait dans ses compositions religieuses les intentions les plus sincères, et que ce qui les rend impropres à leur but doit être attribué à des causes externes.

Exactement comme dans le domaine de la musique de théâtre, il faut en accuser d'abord « le fait du prince », qu'un des historiens de la musique d'église à cette époque, R. Schlecht, a justement compté parmi les éléments dissolvants de l'art catholique [1]. Pour tous les compositeurs dont un emploi de cour assurait le sort matériel, l'inéluctable obligation de plaire au souverain se présentait partout en première ligne. Comment y réussir, sinon en continuant sa récréation à l'église, par les moyens réputés ailleurs préférables et qui, passant pour « les plus beaux », ne semblaient pas pouvoir être repoussés lorsqu'il s'agissait de « chanter les louanges de Dieu » ; à quoi il faut ajouter qu'un même personnel transportant du théâtre à la chapelle ses talents et ses habitudes, ne permettait pas de maintenir une séparation réelle entre les deux répertoires. La seule différence appréciable était qu'à l'église le compositeur avait permission de faire « parade de sa science » ;

1. Schlecht, *Geschichte der Kirchenmusik*, p. 144 et suiv.

les paroles finales des diverses parties de la messe, — l'*Amen*, dans le *Kyrie ;* les mots « Cum sancto spiritu », dans le *Gloria*, et « Et vitam venturi sæculi », dans le *Credo*, — lui étaient abandonnés pour écrire de grandes fugues, qui alternaient ainsi avec les airs ornés et les récits en style d'opéra. Lorsque ces œuvres possédaient une haute valeur musicale, elles enrichissaient un admirable fonds de musique religieuse, non liturgique, appropriée au concert, dont les deux sommets inégalés se marquent, à un siècle de distance, par la messe en *si* mineur de Bach et la messe en *ré* de Beethoven. C'est dans ce répertoire de concerts spirituels que les grandes compositions latines de Haydn doivent être rangés.

M. Stollbrock assure que les œuvres sacrées de Johann George Reuter servirent de modèle à son élève. « La mélodie de Haydn, dit-il, fut la complète floraison de celle de Reuter. » Rien n'est plus délicat, rien n'est plus hasardeux à définir que ces influences d'école, lorsque surtout l'on n'en peut rechercher qu'une répercussion lointaine : car les plus importantes compositions de Haydn pour l'Église appartiennent à une époque très éloignée de son séjour au chœur de Saint-Etienne. L'œuvre de Reuter, telle que la dépeint son biographe, a d'autre

part des aspects multiples. On y voit de grandes messes longuement développées avec un orchestre bruyant et des motets surchargés de traits de bravoure fort difficiles d'exécution, que ce musicien écrivait pour mettre en relief la virtuosité de sa femme, la cantatrice Theresia Holzhauser ; on y rencontre aussi des pièces « a cappella », que l'on nous assure être d'une grande et sérieuse beauté. Une anecdote relative à l'une de ses messes en caractérise la signification sous le rapport liturgique : Reuter se faisait vieux et désirait obtenir de l'impératrice la permission de se servir des voitures de la cour ; il eut l'idée d'écrire le *Dona nobis* d'une messe sur un rythme imité du vers descriptif de Virgile :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

Marie-Thérèse s'aperçut de l'allure étrange du morceau et questionna l'auteur, qui expliqua comment la fatigue de l'âge lui faisait souhaiter de ne plus aller à pied ; l'équipage que l'impératrice fit mettre à sa disposition donna son nom à cette œuvre, qui fut un moment célèbre sous le titre de *Schimmelmesse*, « la messe des chevaux blancs. » [1]

1. On rattache une anecdote du même genre à la composition d'une des messes de Josquin Deprés.

Ce n'était là qu'un cas isolé de la décadence de l'esprit religieux dans la composition musicale. L'ordonnance rendue en 1783 par Joseph II pour limiter à quelques grandes fêtes l'usage des instruments dans les églises, survenant au moment où cette décadence se précipitait, a semblé à certains historiens un acte dicté par « les meilleures intentions ». Cette interprétation est venue de ce que l'on avait isolé l'article de son contexte et des autres mesures édictées par l'empereur contre la liberté du culte catholique. L'ordre portait qu'il ne serait célébré qu'une messe à la fois dans chaque église, sauf Saint-Etienne où l'on pourrait en réciter trois ; que la musique figurée avec orchestre ne serait tolérée que dans la chapelle impériale, dans la cathédrale les jours où officierait l'archevêque, et dans d'autres églises, à des jours désignés ; et il était prescrit d'introduire désormais dans le culte des chants en langue allemande, qui seraient chantés par le peuple. Un tel décret ne peut passer ni pour l'écho d'anciennes prescriptions des conciles, tombées en désuétude, ni pour un avant-coureur du récent *Motu proprio* de Pie X. L'empereur Joseph II ne se souciait pas plus de l'esthétique que de la liturgie : mais il portait partout sa manie tracassière de réglementation à outrance,

sa passion pour l'économie et son « anticléricalisme ». N'avait-il pas « fait la guerre » aux ordres religieux, supprimé dans ses Etats plus de six cents monastères et vendu à l'encan leurs biens, y compris les œuvres d'art et les objets sacrés, défendu aux étudiants d'aller suivre à Rome les cours du collège germanique, interdit les pèlerinages, empêché les *ex-voto ?* Et n'avait-il pas poussé le souci mesquin du détail jusqu'à proscrire dans les funérailles l'usage des chandeliers d'argent, qui immobilisaient un métal précieux, et celui des cercueils, pour la fabrication desquels « on usait des planches en pure perte [1] » ? La présence d'un orchestre dans le chœur était bien moins, à ses yeux, une offense à l'austérité du culte, que la marque d'un luxe coûteux et superflu : et s'il trouvait « trop de notes » dans les messes en musique, — comme dans *l'Enlèvement au Sérail* [2], — ce n'était pas au regard du goût et des convenances, mais bien littéralement, au point de vue de l'apparat et des frais d'exécution.

L'excès même et le ridicule d'une telle tyrannie en fit échouer les violences. Sous le rapport

1. Voyez L. Léger, *Histoire d'Autriche-Hongrie*, p. 373 et suiv.

2. On sait que ce fut l'appréciation du souverain sur l'opéra de Mozart.

musical, aucune réforme utile n'en pouvait résulter ; après un désarroi passager, on eut tôt fait de revenir aux anciennes habitudes, dont les abus reprirent de plus belle. Haydn était à Esterhaz lorsque parut le décret impérial ; il n'eut pas à s'en préoccuper et, lorsqu'il s'établit à Vienne, l'abrogation par le nouvel empereur, Léopold, du décret de Joseph II, rendit toute liberté aux musiciens. Haydn fut des premiers à en profiter, en composant, dès 1790, la plus bruyante de ses messes, celle qu'on a nommée *Missa in tempore belli*, ou « messe aux timbales », à cause de son caractère martial et de l'emploi des instruments militaires. Cinq ouvrages analogues, — la « Nelson-messe », la « Theresienmesse » et trois « messes solennelles », — portent les dates de 1796, 1798, 1799 et 1801 et appartiennent, par conséquent, à la dernière période de l'activité du maître, après son second retour d'Angleterre.

Haydn n'ignorait pas qu'autour de lui plus d'un auditeur était choqué par leur manque de gravité. « Je ne sais pas les écrire autrement, disait-il ; lorsque je pense à Dieu, mon cœur est tellement plein de joie, que mes notes coulent comme d'une fontaine : et puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux, il me pardonnera de

l'avoir servi joyeusement [1]. » Il est donc bien vrai de dire que, « au fond, Haydn était encore naïf comme un artiste du moyen âge [2] », à moins que ce ne fût comme un enfant des champs : car il n'avait rien dépouillé de ses inclinations natives et des directions reçues au temps de sa toute première formation intellectuelle. A Rohrau, comme en tous les villages chrétiens, le peuple alliait l'idée de « fête » et de « réjouissance » avec celle du repos dominical et du « jour du seigneur », l'idée de « beauté divine » avec celle d'opulence : et de même que la dévotion des foules habillait d'une robe de brocart très raide et couronnait d'un diadème chargé de fausses pierreries l'image miraculeuse de « l'Enfant Jésus de Prague », de même Haydn, à l'instar d'un grand nombre de musiciens catholiques, n'aurait cru jamais se montrer, dans une messe, trop prodigue de toutes les prétendues « richesses » de la composition. Veut-on savoir ce que, sous la pression des habitudes imposées par les représentants du « bel canto », les maîtres du XVIIIe siècle étaient arrivés à faire des paroles graves et pleines de mystère qui énoncent, dans le *Credo*, le dogme de l'Incarnation, et que les

1. C.-F. Pohl, *Haydn*, t. I, p. 357.

2. Liliencron et Riehl, dans l'*Allgemeine Deutsche Biographie*, art. *Haydn*, t. XI, p. 142.

vieux contrapuntistes aimaient traduire en longues tenues, en solennels enchaînements d'accords, on n'a qu'à consulter la messe *de Beata Virgine*, en *mi* bémol, de Haydn (1766) :

Largo.

Et ho - mo fac - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - tus est

ou sa *Missa Cellensis*, en *ut* (1782) :

Largo.

(Ténor) Ex Ma-ri - a Ma - ri - a Vir-gine et homo et homo et




Laissant d'ailleurs, comme il le racontait lui-même, librement couler son inspiration, il ne s'embarrassait d'aucune obligation liturgique. Chaque morceau de ses messes commence sur les paroles que les règles canoniques prescrivent de réserver à l'intonation du prêtre et qu'en effet les maîtres d'autrefois s'abstenaient de mettre en musique ; il ne se fait pas scrupule d'isoler un mot ou un fragment de verset qu'il répète et ramène pendant que les autres voix continuent de suivre le texte [1] ; ou bien, s'il s'aperçoit qu'il a dépensé trop de temps à développer les premiers morceaux, il n'hésite pas, plus loin, à superposer, à empiler pour ainsi dire, plusieurs membres de phrases différents dans

1. Dans la *Messe de sainte Cécile* (1780) le mot *Credo* est chanté comme un refrain ou comme intermède par le soprano solo, en style orné, à travers tout le symbole ; dans la *Messe de saint Nicolas* (dite aussi, par erreur, de saint Joseph, 1772), c'est le ténor qui répète quatre fois la phrase : « et homo factus est ».

les différentes voix[1]. Il se sert des fugues chorales à titre d'embellissement obligé pour des ensembles brillants et pompeux qui alternent avec les solos ornés et les introductions ou ritournelles symphoniques. Ses messes réunissent donc des éléments très divers dont le mélange, combiné pour retenir, par la variété, l'attention de l'auditoire, est par cela même fatalement nuisible à l'unité de la composition, ainsi qu'à son appropriation au but qui semble premièrement fixé par les paroles sacrées.

La plus simple de toutes les messes de Haydn est celle de saint Jean de Dieu, dite « petite messe avec orgue » (1772), qui ne comprend, avec les voix, que deux parties de violon et une basse pour l'orgue. La plus longue est la messe de sainte Cécile, dont le *Gloria* se divise en sept morceaux. Pour désigner la plus brillante, il faut choisir entre la « Nelson-messe » (1798) et la « messe aux timbales » (1790), auxquelles un nombreux orchestre et des rythmes animés impriment une allure de parade militaire. La plus « gaie » pourrait bien être la messe *de Beata Virgine*, qui se termine par ce *presto* à six-huit[2] :

1. *Messe de saint Nicolas.*

2. Peut-être est-ce celle-ci dont parle Mendelssohn dans la lettre de Dusseldorf où il raconte sa prise de possession des fonctions d'organiste, en disant : « la messe de Haydn était

Presto.

Do - na no - bis pa - cem

(Ténor) Do - na no - bis

pa - cem dona no - bis dona no - bis

scandaleusement gaie » (Mendelssohn, *Briefe*, t. II, p. 10, lettre du 26 octobre 1833).

pa - cem no - bis pa - cem

do - na no - bis pa - cem do - na no - bis

do - na no - bis no - bis pa - cem

pa - - - - cem

La plus populaire, c'est-à-dire la plus fréquemment exécutée de nos jours en Allemagne, est la *Missa Cellensis*, ou « Mariazeller-Messe » composée en 1782 à la demande d'un fonctionnaire autrichien, pour le monastère de Celle ou Mariazell en Styrie, le même où Haydn avait accompli, bien des années auparavant, un pèlerinage

de jeunesse. Il se servit, dans cette messe, au *Benedictus*, d'un air de son opéra *il Mondo della luna*, antérieur de quelques années. Dans la *Missa solemnis* en *si* bémol (1801) il introduisit de même un motif emprunté à son oratorio « la Création ».

Après les messes, par ordre d'importance, la principale œuvre latine de Haydn est le *Stabat mater* (1773), avec orchestre et orgue, grande composition divisée en treize morceaux, dont le succès contribua fortement à étendre la réputation de son auteur. Gravée à Paris, après les exécutions de 1781, puis à Londres, chez Bland, cette œuvre fut traduite ou « parodiée » en allemand par Johann-Adam Hiller, sous le titre de « Passion » qui a porté quelques écrivains à croire que Haydn avait laissé un oratorio sur ce sujet. Considéré comme une grande cantate de concert, ce *Stabat* offre assez de pages intéressantes, soit par la ligne mélodique, soit par l'emploi de dessins descriptifs, pour que l'on puisse dire de plusieurs de ses parties, comme du *Salve regina* avec orgue et orchestre (1784), et comme encore de quelques motets, que sans être « de vraie musique religieuse », ils restent au moins « de vrai Haydn ».

Le nombre énorme des motets qu'on lui attribue et la faiblesse de beaucoup d'entre eux s'ex-

pliquent et s'excusent en un certain sens par son insouciante mansuétude à l'égard des solliciteurs. On conte, entre autres choses, que sa femme, incapable d'apprécier ses œuvres et même de se monter heureuse de leurs succès, mais au demeurant fort dévote et sensible à la flatterie, se faisait l'interprète obstinée des quémandeurs, prêtres et moines, qui souhaitaient un morceau pour leur chapelle : et comme si cette production hâtive, dont le seul côté louable, souvent, consistait uniquement en une « écriture coulante », ne suffisait pas encore à allonger le catalogue de ses pièces religieuses, l'industrie des arrangeurs et des contrefacteurs s'évertuait à répandre sous le couvert de son nom des morceaux de fabrication quelconque et des fragments démarqués de ses œuvres instrumentales.

Plus d'une fois, par la seule cause de la conformité du nom, et sans qu'il y eût calcul ni préméditation dans l'affaire, on copia, on vendit, on exécuta, comme étant de Joseph Haydn, des motets ou des symphonies de Michael Haydn, son frère. Il s'en fallait que ce fût toujours chose préjudiciable à sa gloire : car la distance était moins grande entre le talent qu'entre la fortune des deux frères. Dans la composition religieuse surtout, Michael, parfois, excellait. Il l'enten-

dait assez différemment de son aîné, quoiqu'il fût, lui aussi, sorti de Saint-Etienne et que, par conséquent il eût subi, au même âge, les mêmes influences. D'autres, plus tard, les avaient effacées, qui ne venaient pas d'un maître, ou d'un répertoire, mais des chocs profonds et féconds de la vie. Ce deuil d'un unique enfant, que l'organiste de Salzbourg ne cessa de porter en son cœur, et qu'il finit, on l'en peut blâmer ou plaindre, par essayer de noyer, avec d'autres soucis, dans le vin, avait jeté dans sa jeunesse une souffrance que ne connut jamais le maître de chapelle d'Esterhaz. De tous les sentiments divers dont la totalité forme « le sentiment religieux, » Joseph Haydn n'a exprimé que « la confiance sans bornes en la miséricorde de Dieu, » et, dans ses oratorios, « l'admiration à la vue des œuvres du Créateur ». Michael Haydn, enseigné par l'épreuve, apprit à rendre le concept de « la faiblesse de l'homme en face de la toute-puissance divine » : et cette gravité qui fait étrangement défaut au plus illustre des deux frères, dans la musique d'église, est la qualité qu'on loue dans les *Graduels* du plus jeune.

Une œuvre, cependant, fait par sa « gravité », exception dans la série des compositions religieuses de l'aîné ; aussi bien s'y place-t-elle d'une façon ambiguë, et qui permet de la ratta-

cher également à ses symphonies ou à ses oratorios. C'est la suite de « sept sonates avec une introduction et à la fin un *terremoto* » composée en 1785, pour l'orchestre, sur « les sept dernières paroles de notre rédempteur sur la croix[1] », à la demande d'un chanoine espagnol qui désirait pouvoir mêler aux méditations d'un office de semaine sainte quelques morceaux appropriés à en fortifier l'effet. Ayant ses coudées franches dans les formes libres de l'adagio symphonique et se trouvant orienté seulement vers une expression générale par la série des « paroles » qu'avant chaque morceau il faisait déclamer musicalement en un court récitatif de basse, Haydn créa l'un de ses chefs-d'œuvre.

Quelques années plus tard, en traversant Passau pour se rendre à Londres, il entendit un arrangement vocal de ses « sept paroles », disposées à quatre voix avec orchestre, sur des textes allemands, par Joseph von Friebert, maître de chapelle de la cour épiscopale de Passau. « Je crois que j'aurais fait mieux », dit Haydn. Un certain temps après son retour,

1. Le titre de la première édition, qui parut chez Artaria, en parties séparées, était ainsi conçu : « Musica instrumentale sopra le sette ultime parole del nostro Redentore in croce, o siano sette Sonate, con un introduzione, ed al fine un Teremoto, per due Violini, Viola, Violoncello, Flauto, Oboe, Corni, Clarini, Timpani, Fagotti e Contrabasso. »

il reprit sa partition et la version de Friebert, à l'aide de laquelle et en adoptant, pour les quatre premiers morceaux, presque constamment le travail littéraire et musical de son « arrangeur », il transforma ses sonates en autant de chœurs accompagnés. Il ajouta entre la quatrième et la cinquième une pièce de caractère funèbre pour les instruments à vent, qui sépare toute la composition en deux suites, et fit reparaître son œuvre, sous ce nouvel aspect, chez Breitkopf, à Leipzig, en 1801[1].

Malgré l'attrait ajouté par les chœurs à ce remaniement, c'est dans la version primitive, purement instrumentale, qu'il faut de préférence étudier et admirer pleinement cette très belle œuvre, l'une des plus belles que Haydn nous ait données, et dont l'épithète d'*élégiaque* dépeint d'un seul mot le véritable caractère[2].

1. L'histoire de cet ouvrage et la comparaison du travail de Friebert avec celui de Haydn ont fait l'objet d'une belle étude de M. A. Sandberger, insérée dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903*, p. 47 et suiv.

2. V. Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, 2e édit., t. II, 1re partie, p. 121.

## LES ORATORIOS

De tout ce que Haydn avait entendu à Londres, rien n'avait pu le surprendre et l'intéresser autant que les ouvrages de Hændel. Sans parler des concerts fragmentaires, tels que ceux de l' « Académie de musique ancienne », où se succédaient des airs et morceaux détachés, il avait assisté les 23, 26 et 28 mai et 1er juin 1791 aux quatre séances de la « Commémoration de Hændel[1] » pendant lesquelles un millier de chanteurs et d'instrumentistes avaient exécuté *Israël en Egypte, le Messie*, l'Antienne funèbre, l'Antienne du couronnement, le *Jubilate* et deux concertos d'orgue en entier, avec des extraits de *Saül*, de *Judas Macchabée*, de *Samson* et de *Jephté*. La beauté des œuvres et l'ampleur de l'interprétation produisirent sur Haydn une très forte impression ; à la fin de l' « Alleluia » du *Messie*, on l'entendit s'écrier : « Il est notre

1. Cette fête célébrée pour la première fois en 1784 s'était renouvelée en 1785, 1786, 1787 et 1790. La « Commemoration » de 1791 fut la dernière du siècle.

maître à tous[1] ! » Lors donc que, pendant son second voyage, l'idée d'écrire un oratorio lui fut suggérée par Salomon, il se prêta volontiers à la réalisation d'un projet qui tendait à le présenter comme le successeur et l'héritier de Hændel, sans que la différence des temps et des tempéraments permît d'établir entre eux de comparaison directe.

Jusque-là, Haydn n'avait qu'une seule fois abordé le genre de l'oratorio[2] ; en écrivant *il Ritorno di Tobia*, il s'était conformé aux habitudes de l'école italo-germanique, fixées ou adoptées par Hasse, Graun, Caldara, Reuter, qui confondaient les formes de l'oratorio avec celles de l'opéra[3]. Le poème de *la Création*, autrefois préparé pour Hændel d'après la Genèse et *le Paradis perdu* de Milton, traduit de l'anglais en allemand par Gerhard Van Swieten et accom-

1. En constatant l'effet produit sur Haydn, Mozart et Beethoven par l'audition ou la lecture des œuvres de Hændel, il faut se rappeler que celles de Jean-Sébastien Bach étaient alors presque inconnues.

2. L'oratorio *Abramo ed Isacco*, faussement attribué à Haydn, a été restitué à Giuseppe Misliweczek.

3. Reuter annonçait par l'ouverture le caractère profane ou sacré de l'ouvrage ; en tête de ses opéras, il plaçait une ouverture à l'italienne, divisée en trois parties ; en tête de ses oratorios, une ouverture à la française, en deux parties (introduction *grave* et allegro fugué). Une fois cet avertissement donné, il coulait dans les moules ordinaires le reste de la partition.

modé au goût qui inclinait alors toutes les littératures vers la peinture idyllique des « harmonies de la nature », allait permettre à Haydn d'imprimer à l'oratorio une direction nouvelle, semi-religieuse et semi-descriptive. A maintes reprises déjà, dans des compositions antérieures, il avait pris un plaisir manifeste à transporter dans sa musique de plus ou moins distinctes images musicales : des « tempêtes marines » dans un air de *l'Incontro improviso*, dans la première scène de la *Vera Costanza*, dans un chœur ajouté en 1784 au *Ritorno di Tobia*, dans le morceau composé sous le titre même de « la Tempête » pour les concerts de Salomon ; une imitation du balancement des flots, dans un monologue d'*Orlando paladino* ; des dessins figurant des sanglots ou des « torrents de larmes », dans le *Stabat Mater* ; des « bruits de guerre » ou des musiques de chasse, dans des airs d'opéra, des ouvertures, des symphonies : tout cela, esquissé, épars, allait se préciser, s'affirmer, et acquérir une telle importance, que le côté descriptif du poème et de la musique prendrait le pas sur l'élément lyrique et sacré, jusque-là regardé comme le fond et la raison d'être de l'oratorio biblique.

Sans doute, des « modèles » de peinture musicale existent chez Hændel; une foule d'effets

imitatifs soulignent, dans *Israël en Egypte*, les phases d'une narration épique ; mais comme dans les portraits des peintres primitifs, la figure humaine occupe, en plein relief, le premier plan, et c'est par une fenêtre ouverte, par la percée d'une colonnade fuyante, par l'écartement d'une tenture soulevée, que s'offre à notre regard une échappée sur un paysage lointain, d'une profondeur et d'une minutie singulières. Haydn dispose inversement son œuvre : il fait du paysage le centre de son tableau et il entoure l'homme de détails agrandis, d'ombres portées, qui, possédant hors de lui leur beauté propre, revendiquent parfois à son détriment la principale place.

C'est par la « représentation du chaos » que s'ouvre *la Création*. Il ne faut pas se demander si vingt-cinq ans plus tard un Berlioz, ou même du temps de Haydn, un Lesueur, auraient trouvé dans un tel programme matière à des développements plus saisissants, formés de motifs plus heurtés, de dissonances plus âpres, de sonorités plus éclatantes. Malgré, ou peut-être à cause de toutes les splendeurs expressives auxquelles nous ont accoutumés les maîtres de l'orchestre moderne, nous devons admirer la simplicité des moyens par lesquels le « papa Haydn » s'est tiré, non sans grandeur, ni sans adresse, d'un

pas si difficile. Pour lui, qui « pensait en sonate » et chez qui toute pensée musicale naissait cristallisée en formes symétriques, le « chaos » devait consister dans la dérogation au plan et à la régularité traditionnels : et c'est bien ainsi qu'il vise à en imposer la sensation aux auditeurs ; au lieu des motifs arrondis, des périodes égales, qui, d'habitude, exposent en termes nets l'argument de son discours et dont ensuite l'oreille et l'esprit de l'auditeur se plaisent à suivre le développement logique, il se sert de membres de phrases abrégés et comme incomplets, par lesquels il veut inspirer un sentiment inquiétant d'attente et d'incertitude ; plus sera alourdi le poids de cette incertitude, plus paraîtra miraculeuse l'explosion de l'accord d'*ut* majeur, soudainement entonné en pleine force, par toutes les voix et tous les instruments, sur les mots : « Et la lumière fut [1]. »

1. M^me de Staël, qui avait entendu la *Création* à Vienne, disait de ce célèbre passage et des descriptions qui le suivent, que Haydn « nuisait à son talent par son esprit même », et elle citait avec complaisance le *bon mot* d'un auditeur, d'après lequel, au moment où la lumière jaillit, il faudrait se boucher les oreilles (*De l'Allemagne*, chap. XXXII). — On peut trouver dans le même passage un curieux exemple des altérations qui s'introduisent dans les œuvres les plus claires par le fait d'interprétations erronées, devenues « traditionnelles » : en 1872, W. Oppel raconta dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (n° 30, du 24 juillet 1872) que, dans une société chorale de Leipzig, s'était « depuis longtemps » établie l'habitude d'amener par un *crescendo* le mot final dans

Toute la suite de récits et d'airs par lesquels les trois archanges annoncent et commentent les phases de la Création, est traitée dans la même acception descriptive avec un continuel souci du détail qui fait image. Dieu ayant séparé le jour de la nuit, la confusion cesse, l'ordre règne : un petit dessin serré, agité, modulant, cède la place à de paisibles notes blanches, à une tonalité bien définie ; les esprits des ténèbres s'enfoncent dans la nuit éternelle : la direction du motif marque leur chute, dont le chœur achève de peindre la confusion en échafaudant sur ce motif des réponses canoniques ; puis, sitôt la troupe infernale disparue, le chœur, par une joyeuse et franche mélodie, chante le monde nouveau qui a surgi au commandement divin. L'ingénieuse beauté de ces oppositions nous les ferait accepter comme des trouvailles de génie, si Haydn, en les imaginant, avait su se dérober aux lois tyranniques des formes ; le *da capo*, le fastidieux *da capo* de l'opéra italien, en réitérant un effet dont toute la puissance réside dans son réalisme même, annihile cette puissance et réduit cet effet à ne sembler qu'un

la phrase « und es war Licht ! » (et la lumière fut), et qu'un nouveau chef de chœurs, s'appuyant sur les indications de la partition et sur le sens des paroles chantées, n'arriva pas sans peine et sans discussions à supprimer cette malencontreuse gradation.

artifice. Faut-il donc avouer que la musique de Haydn, ainsi que son visage dans des portraits tracés à quarante années de distance, reste immuablement couverte de la « perruque à queue », qu'il ne voulut jamais quitter ? Et, tout compte fait, faut-il le lui reprocher ? N'est-ce pas inconsidérément que nous osons en sourire ? Les formes de la pensée de Haydn sont adéquates au contenu de cette pensée ; rompre avec elles eût été de sa part faire acte révolutionnaire et risquer des disparates dont nous serions plus choqués que de quelques rides. Nous aimons les œuvres de Haydn pour leur sincérité, leur probité, voire leur douce naïveté, autant que pour leur saine et heureuse vigueur, leur constante sérénité. N'apportons pas trop des raffinements du criticisme moderne dans l'examen de *la Création*. Réjouissons-nous, avec Haydn, de la beauté du monde :




Amusons-nous avec lui de voir les fleuves rouler leurs vagues régulières en ondulations

égales et les collines s'élever par sauts de quintes et de sixtes ; écoutons murmurer les ruisseaux dans la prairie, et l'ange Gabriel chanter en style orné, sur le rythme pastoral, la balsamique haleine des fleurs :




Suivons un à un les miracles de la semaine divine et sachons, comme en un temple, « nous unir » aux sentiments pieux que le chœur, s'inspirant des psaumes de David, exprime en contrepoints magnifiques. « Les cieux racontent la gloire de Dieu », dit-il pour clore la première partie ; et dans la seconde, après que Gabriel a évoqué tous les gazouillements aimables des oiseaux, et Raphaël, — une basse, — les ébats des poissons au fond des eaux ; après que nous avons entendu le lion rugir sur un trille en *ré* bémol, s'élancer le tigre, le cerf, le cheval, sur des rythmes appropriés à leur allure, et défiler jusqu'aux insectes, — comme en un tableau de Breughel ou une arche de Noé fabriquée à Nuremberg, — le trio des archanges interrompt la pein-

ture du paysage animé pour s'écrier, en un fervent élan lyrique : « O Dieu, qui comptera tes œuvres ? »

Andante.

O Gott! Wie viel sind dei - ner

(Ténor) O Gott! Wer fas - set

O Gott! Wer

Werk' o Gott! Wer fasset ihre Zahl? Wer? Wer

ih - re Zahl? Wer fasset ihre Zahl? Wer? Wer

fas - set ih - re Zahl? ihre Zahl? Wer? Wer

fasset ihre Zahl? Wer? O Gott!

fasset ihre Zahl? Wer? O Gott!

fasset ihre Zahl? Wer? O Gott!

« Dieu est grand dans sa puissance », réplique le chœur, et sur ses fortes harmonies les voix des solistes étagent de triomphantes vocalises.

Le grand *Alleluia* développé en double fugue, qui clôt la seconde partie, marque le point culminant du chef-d'œuvre. Malgré toutes les beautés répandues dans le reste de la partition, un sentiment de lassitude gagne peu à peu l'auditeur, par le fait de la longueur de l'œuvre, et par la faute aussi du désir déraisonnable que l'on n'a pu réprimer, de voir Haydn s'élever, se surpasser encore, dès que, la description cessant, l'action commence, c'est-à-dire dès que la narration des trois archanges se trouvant achevée par le récit de la création de l'homme et de la femme, ceux-ci doivent intervenir. Ils n'ont pas en

partage des mélodies moins coulantes, moins favorables à la voix, moins agréables à l'oreille, que n'en interprétaient auparavant les récitants ; dans leur premier duo, Haydn a inventé un effet d'accompagnement psalmodique qui était alors très nouveau et dont beaucoup de musiciens ne manquèrent pas de se servir :

EVA.
Von dei - ner Güt' o
ADAM.
Von dei - ner Güt'
CHŒUR.
Ge - seg - net sei des Herren
CHŒUR.

Herr und Gott ist
o Herr und Gott ist
Macht ge - seg - net sei des Herren

Erd' und Him - mel voll

Erd' und Him - mel voll

Macht

Le chœur qui s'enchaîne à ce duo, avec son brillant accompagnement, et le chœur final, entremêlé de vigoureux *tutti* et de quatuors fugués, vocalisés, ne sont pas non plus d'une facture moins admirable, d'un effet moins puissant, que ceux de la première et de la deuxième parties : leur seul tort est d'en continuer l'éloquence, sans assez la renouveler.

Une anecdote montre à quel point Haydn avait cru, en écrivant *la Création* faire œuvre absolument religieuse.

Un certain Ockl, recteur de la paroisse de Saint-Johann, près Plan, en Bohême, grand admirateur de Haydn, résolut, en 1801, d'organiser une exécution de *la Création* dans son église ; tout en la préparant activement, il crut devoir demander au consistoire, à Prague, une permission qu'à son grand étonnement il se vit refu-

ser, et dont ses ouailles alléchées par l'espoir d'un plaisir musical, prétendirent se passer ; pour sauvegarder toutefois la responsabilité du recteur, on s'avisa de l'emmener à quelque distance, en voiture, pendant que le concert avait lieu : mais, peu de jours plus tard, dans un village voisin, de véhémentes critiques furent formulées en chaire contre un divertissement que des païens seuls avaient pu abriter sous une voûte sacrée; très affecté de ce blâme public, le pauvre recteur Ockl écrivit deux lettres à Haydn afin d'apprendre de lui le vrai sens de son œuvre ; la réponse qu'il reçut dut le rassurer tout au moins sur la pureté des intentions du musicien ; Haydn affirmait qu'« aucune église ne pouvait être profanée par *la Création* », mais que bien plutôt sa musique y porterait chacun à prier et honorer le Créateur, mieux que les prédications du genre de celle dont on lui parlait ; s'échauffant tout à fait, le vieux maître traitait l'affaire de « très ridicule », et annonçait son intention, au cas où le consistoire ne mettrait pas ses préventions de côté, de la porter lui-même devant « Leurs Majestés, qui n'ont jamais entendu cet oratorio sans être émues, et qui sont convaincues de la valeur de cet ouvrage sacré[1] ».

1. La lettre de Haydn a été reproduite par l'*Allgemeine*

*Les Saisons*, que Haydn composa aussitôt après *la Création*, ne pouvaient plus prétendre à cette qualification d' « ouvrage sacré » et ne se rattachaient au genre de l'oratorio que par des liens extérieurs, les proportions, la destination au concert. C'était une série de tableaux de genre, « une guirlande de cantates » d'un caractère descriptif, avec, de temps en temps, comme dans les fables classiques, une « moralité » séante on ne peut mieux dans la bouche d'un souriant vieillard.

L'introduction instrumentale des *Saisons* a, comme celle de *la Création*, un programme littéraire. Elle est destinée à peindre « le passage de l'hiver au printemps », et se rattache, par quelques courtes réponses en récitatifs, au chœur des paysans qui saluent la belle saison. Beethoven s'est souvenu dans la *Symphonie pastorale*



de l'une des agrestes mélodies de ce premier chœur :

*musikalische Zeitung*, de Leipzig, du 21 janvier 1874, d'après d'autres journaux allemands.




Une étonnante fraîcheur, une abondance, une vivacité d'impression, que l'on croirait juvéniles, emplissent tout l'ouvrage. Il semble que le léger canevas fourni par le poète invite le vieux maître à revivre les souvenirs de sa longue et paisible existence. Haydn se rappelle la beauté du printemps dans les campagnes où il est né, et au milieu desquelles il a vécu. Le laboureur qui siffle un air joyeux en pesant des deux bras sur les mancherons de la charrue, le semeur dont le grand geste cadencé répand dans les sillons la graine, « Sepperl » autrefois les suivait, tout autour de Rohrau, dans le joli brouillard matinal ; c'est en rappelant le thème d'une de ses symphonies de Londres qu'il accompagne un de leurs chants, comme s'il voulait lui-même encore s'associer à leurs travaux. Jadis, dans les herbages qui bordent la Leitha ou le Neusiedler See, il a vu poindre les premières lueurs du jour, s'enfuir les oiseaux de nuit, se répandre les troupeaux; il a vu rougeoyer la crête des

collines sous l'ardeur du soleil estival, dont il célèbre la splendeur en un beau trio avec chœur ; autour d'Esterhaz, il a poursuivi la perdrix, le lièvre et le cerf : c'est lui-même qu'il peint dans l'air du chasseur, d'une si belle franchise mélodique, où l'accompagnement animé et obstiné décrit la quête du chien ; c'est tout l'équipage du prince Esterhazy qui galope, crie, chante, sonne, dans le chœur : « Hört das laute Getön ! » La fête des vendanges n'est pas moins remarquablement empreinte de mouvement, de vie, et du caractère populaire que Haydn a donné aussi au petit *duettino* amoureux de Lucas et Hannchen et aux lieder des fileuses et des paysans réunis pour la veillée, en hiver.

Partout, le maître s'est complu aux détails descriptifs ; mais il n'a pas oublié que la musique peut assumer une mission plus haute ; il a fait, à propos des moissons, l'éloge presque religieux du travail : « O Fleiss, o edler Fleiss, von dir kommt alles Heil », — travail, noble travail, source de salut, — belles et graves paroles, quand l'homme qui en exalte la force par son chant a, jusqu'à la vieillesse, donné l'exemple. Haydn prie aussi. La vue du monde fini raffermit en sa conscience la foi et la gratitude ; sa chanson du laboureur a pour complément une oraison à quatre voix pour obtenir les biens de la terre ;

son tableau du printemps s'achève solennellement par une sorte de *Laudate*, et, tout à la fin de l'œuvre, après qu'il a d'un cœur content énuméré quelques-unes des raisons que l'homme a d'aimer la vie, il se refuse à interpréter l'hiver comme un symbole de la mort. L'ascension des justes vers les portes du ciel annonce la renaissance éternelle qui surgira de la destruction apparente ; l'*Amen* liturgique sur lequel les voix prolongent l'accord final a toute la signification de l'*Et vitam venturi sæculi*, qui termine le *Credo*, dans la liturgie catholique.

Ainsi les oratorios de Haydn corrigent l'erreur où pouvait nous conduire l'examen de sa musique religieuse. Ses messes, qui froissent nos sentiments par les formes d'un style si « mondain », ou si léger, ne sont pas l'œuvre d'un « épicurien » : elles émanent d'un « optimisme » naïf et absolu, que les oratorios développent et précisent. Haydn avait traduit dans *la Création* les versets de la Genèse où il est dit que Dieu, ayant regardé son œuvre, vit que tout était bien, et il en avait fait toute sa philosophie[1]. Par là s'éclaire d'un coup tout son art. La joie, finalité de la musique, comme de la vie, exclut l'indifférence aussi bien que l'amertume ; l'égalité d'âme

1. Voy. l'article *Haydn* de l'*Allgemeine Deutsche Biographie*, par Liliencron et Riehl.

qu'elle engendre et maintient au milieu du choc des passions ou des événements extérieurs, correspond dans le langage artistique à la régularité des formes, et celles-ci, loin d'enserrer la pensée sous les plis d'un vêtement lourd et rigide, se prêtent avec souplesse à ses mouvements, qui se circonscrivent d'eux-mêmes en d'harmonieuses limites. Puisque la définition de Gœthe, que « le classique est le sain, et le romantique le malade », a été tant de fois répétée, qu'on l'applique donc à Haydn, et jamais, dans les choses musicales, elle ne se sera vu confirmer par un exemple plus valable.

---

## LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Haydn est chez lui dans la musique instrumentale. C'est là que, délivré de la contrainte des textes, il peut donner cours à cette abondance de pensée, qu'à propos de sa musique religieuse il comparait lui-même au jet qui s'échappe d'un réservoir débordant. Certes, l'eau vive qui se fraye un lit, bruissante et bondissante, à travers bois, parmi les pierres moussues, abreuvant les écureuils et les oiseaux, et jouant à cache-cache avec les rayons de soleil, sous l'ombre dentelée des fougères, n'est pas plus fraîche et plus reposante au voyageur redescendu des cimes, que n'est la musique de Haydn au musicien longuement retenu près des œuvres souveraines de l'art ancien et moderne. La petitesse du cadre, faite pour étonner d'abord et dont quelques passants sourient, enveloppe les moindres choses d'une atmosphère d'intimité où s'exerce le charme d'un langage très simple. On y cède volontiers, et il faut arriver au temps de l'analyse et de la réflexion pour sentir combien

est erronée l'impression première, d'un art insouciant, enfantin, spontané : Haydn chante naïvement et du fond de son cœur ; il compose sciemment, avec toute son intelligence.

Que l'on essaie de démonter les rouages de sa composition instrumentale. On les trouvera peu nombreux et quoique, au cours des années, tirant profit de l'expérience d'autrui, il ait su les faire jouer avec plus d'adresse et de sécurité, leurs modifications ne sont pas si profondes, qu'elles les rendent méconnaissables. Rarement pourrait-on remarquer une si constante unité, une progression si paisible, dans le développement d'une carrière d'artiste. Au lieu de réclamer des délimitations, des partages en stades distincts ou en genres opposés, la production instrumentale de Haydn pourrait être regardée comme un tout dont il est, à la rigueur, possible de généraliser la définition, sans presque avoir égard à la chronologie des numéros qui la composent.

Si l'on en croit Michel Kelly, l'auteur de *la Création* mettait au-dessus de tout l'invention mélodique. Le propos que le chanteur anglais lui attribue dans ses *Réminiscences* est d'un grand intérêt pour l'étude de son style. « C'est l'*air*, aurait dit Haydn, qui fait le charme de la musique, et c'est aussi ce qu'il est le plus diffi-

cile de produire. La patience et l'étude suffisent pour assembler des sons agréables, mais l'invention d'une belle mélodie est le fait du génie. La vérité est qu'une belle mélodie n'a besoin ni d'ornements, ni d'accompagnement, pour plaire; afin de savoir si elle est réellement belle, il faut la chanter sans accompagnement. »

La constitution de la mélodie, chez Haydn, a donc à juste titre retenu l'attention des musicologues, et si certaines hypothèses auxquelles cette recherche a donné lieu ont en réalité dépassé le but, c'est que, aux mobiles de pure érudition, étaient venus se joindre d'autres intérêts capables d'entacher l'enquête de quelque partialité. Le patriotisme local « particulariste » ou « séparatiste », qui se manifeste de nos jours dans les provinces disparates de l'empire austro-hongrois, a voulu revendiquer Haydn comme un représentant des races slaves, et l'a hardiment déclaré « un compositeur croate ». Le point d'appui de cette affirmation a été choisi par un folk-loriste, M. le Dr Kuhac, dans des rapprochements tentés entre un assez grand nombre de thèmes ou de fragments de thèmes de Haydn, empruntés surtout aux œuvres les plus connues de sa maturité, et autant de parcelles mélodiques provenant de ballades, de cantiques, de chansons et d'airs de danses popu-

laires, nouvellement recueillis d'après des renseignements oraux dans les districts de la Basse-Autriche où subsistent plus ou moins nettement des éléments ethnogéniques d'origine slave. Les analogies thématiques remarquées par le Dr Kuhac lui ont paru révéler des emprunts directs faits par Haydn au répertoire national des chanteurs et des ménétriers croates, et il les a interprétés comme les signes visibles de germes ataviques slaves[1]. Pour expliquer comment ces ressemblances n'existent que dans des compositions d'une date tardive, il suppose que le séjour de Haydn adolescent à Vienne et les influences subies pendant sa jeunesse avaient dû momentanément effacer chez lui les souvenirs natifs, beaucoup plus tard ravivés, sur les bords du Neusiedler See, par le voisinage de populations issues de la même souche.

La thèse de M. le Dr Kuhac a été adoptée avec empressement par un musicologue anglais, M. W.-H. Hadow, qui s'en est fait le principal propagateur[2]. Pour y souscrire, nous demande-

1. Haydn serait le descendant d'immigrants croates fixés cent cinquante à deux cents ans avant sa naissance tout autour de Rohrau ; son nom représenterait une altération de la forme normale Hajden, et celui de sa mère devrait s'écrire Kolar au lieu de Koller. Pour soutenir ces suppositions, on fait état d'une signature où il est arrivé au maître d'introduire dans son nom un *e*, Giuseppe *Hayden*.

2. M. Hadow l'a admise d'emblée comme prouvée, et l'a

rions que l'on mît sous nos yeux des documents écrits d'une date plus ancienne, ou quelques indices au moins qui soient antérieurs à l'époque de Haydn. Car, pourquoi les termes de la proposition ne seraient-ils pas renversés ? Pourquoi, au temps qu'il habitait Eisenstadt ou Esterhaz, faisant jour et nuit résonner sa musique dans les châteaux et les jardins de son prince, pourquoi ses airs à lui, ou des débris au moins de ses propres mélodies, ne se seraient-ils pas envolés par les fenêtres ouvertes, et infiltrés dans la mémoire, d'abord, du personnel chargé de les interpréter ou obligé de les entendre, puis, de là, dans celle du petit peuple clairsemé de la campagne environnante ? Les mésaventures des trop confiants folk-loristes auxquels il est arrivé d'admettre dans des recueils prétendus populaires, des airs et des chansons tout bonnement descendus des théâtres ou des faubourgs jusqu'aux villages, sont faites pour commander une excessive prudence. Ce que l'on prend quelquefois

adoptée sans réserve, dans son petit volume intitulé ***Haydn, a Croatian composer***, dans le volume de l'***Oxford history of music*** qu'il a rédigé et qui traite de la « période viennoise », et dans sa revision de l'article Haydn, pour la nouvelle édition du *Dictionary of music*, de Grove. — M. H. Conrat, de Londres, a adopté les mêmes vues dans un article de ***Die Musik***, en 1905. On trouvera dans la liste des « ouvrages à consulter », à la fin de ce volume, les titres complets de toutes ces publications.

pour un arbuste sauvage est un drageon repoussé sur les racines traçantes d'un grand arbre qui étend au loin, sous terre, une ramure invisible.

L'esprit curieux d'investigation, l'émulation piquante, qui poussaient les contrapuntistes des anciennes écoles à travailler sur un « chant donné », à se reprendre ouvertement les uns aux autres des thèmes, populaires ou artistiques, et à faire montre de toute leur science, de toute leur subtilité, en les traitant différemment, avaient disparu des habitudes musicales. Lorsque Haydn choisissait, pour ses andantes de sonates, de quatuors, de symphonies, la forme « variations », c'était de son propre fonds qu'il tirait le motif nécessaire.

A peine semble-t-il quelquefois qu'une intention spéciale l'ait conduit à chercher au dehors un point d'appui. C.-F. Pohl a fait voir que la « romance » célèbre d'une des symphonies composées pour Paris, la symphonie dite « La Reine de France », reposait sur une ariette française, « La gentille et jeune Lisette ». Faut-il supposer une relation entre l'adoption de cette mélodie et le titre imposé par Haydn ou par ses éditeurs, à cette symphonie? Était-ce là une « romance favorite » de la souveraine qu'il avait connue, archiduchesse? L'origine du petit morceau français serait à rechercher. Toujours est-il que sa

simplicité plaisait à Haydn, car il s'en servit de nouveau, ou s'en souvint, en écrivant un concerto pour la *lira*, et plus tard encore, l'allegretto d'une de ses symphonies de Londres, celle appelée « militaire ». Ces retours à des idées précédentes étaient rares chez lui[1] ; plus rares encore, les emprunts à d'autres compositeurs. Une ressemblance bornée à de très brefs fragments thématiques pourrait faire supposer, dans l'andante de sa symphonie *la Poule*, de fugitives allusions à la célèbre pièce de clavecin de Rameau, qui porte le même titre :

RAMEAU.

etc. 6e Mesure.

2e Partie.

HAYDN.

8e Mesure.

etc. etc.

2e Partie.

1. Le thème principal de la symphonie surnommée *Roxe-*

Une grosse brochure fut publiée par Anton Schmid, en 1845, pour réfuter l'assertion d'un journaliste d'après lequel Haydn se serait servi, en composant l'hymne autrichien, d'un air de Zingarelli. Il n'était depuis longtemps plus question de cette polémique lorsque le D[r] Kuhac vint ranger le même morceau parmi ceux dont Haydn aurait emprunté les éléments au chant populaire croate. Sur un ton moqueur qui masquait une argumentation sérieuse, Wilhelm Tappert montra que précisément les parties du motif revendiquées comme slaves figuraient dans un rondo pour clavecin, de Telemann, imprimé à Hambourg en 1728, et que, en remontant plus haut, d'échelon en échelon, on en découvrait l'origine dans l'intonation du *Pater noster*, de la liturgie catholique — laquelle avait inspiré aussi le chant populaire alsacien : « O Strassburg », le lied : « O wie wohl ist mir am Abend », et le choral : « Dir dank' ich heute. » — Un autre fragment présente une égale ressemblance avec un air à danser anonyme imprimé en 1788, à Leipzig, dans le recueil *Terpsichore*. Si donc, dit W. Tappert, la mélodie de l' « hymne

*lane* existe dans l'ouverture d'*Il mondo della luna* : le finale de la symphonie *la Chasse* est l'ancienne ouverture de *la Fedeltà premiata ;* un motif de *la Création* donne son nom à la messe dans laquelle il est employé.

autrichien » se compose en tout de 56 notes, et qu'il faille en rendre 13 au chant croate, et 17 à une danse d'auteur inconnu, que restera-t-il à Haydn ? « Il lui restera, malgré tout, l'hymne autrichien tout entier[1] », puisque lui seul a su créer de toutes pièces, ou « *re*créer », de matériaux dispersés, l'œuvre belle et vivante.

Rencontre, intentions, souvenirs, toutes ces apparences ne mènent à aucun résultat certain, touchant les origines mélodiques de Haydn. Si quelques motifs paraissent lui donner une physionomie croate, si l'abondance, la franchise, la gaieté de ses menuets en font un vrai Viennois, les thèmes larges et soutenus, exposés toujours « en dehors », sous une riche ornementation, dans les mouvements lents de ses compositions, lui ont valu d'être qualifié aussi d' « italien », épithète entendue, selon l'heure, comme un blâme ou comme une louange.

La vérité est que les mélodies de Haydn, comme toutes les expressions de la pensée humaine, sont compliquées d'apports multiples, influencées d'échanges continuels, apparentées de très près avec celles d'un grand nombre de musi-

1. W. Tappert, *Die Œsterreichische Nationalhymne*, dans *Die Musik*, juin 1905. — La mélodie de Haydn a été adaptée en Allemagne aux paroles : « Deutschland über alles » et en Amérique à celles d'un cantique protestant : « Glorious things of thee are spoken, Zion. »

ciens, grands et petits, vivant à la même époque ; et, en somme, soumises aux lois secrètes qui gouvernent chaque période de l'histoire des arts; lois sans cesse revisées, et auxquelles ne désobéissent, pour en dicter de nouvelles, qu'une très rare élite d'intelligences créatrices.

Pour faire équitablement la part des échos populaires dans les œuvres de Haydn, il faudrait tenir grand compte de toute cette musique de plein air et de tavernes au milieu de laquelle il vécut, pendant nombre d'années de sa jeunesse, à Vienne: refrains de la rue, chansons à boire, rythmes des bals de faubourgs, lambeaux d'œuvres de maîtres jouées dans les arrière-boutiques et dans les carrefours par des bandes de pauvres diables occupés, comme lui, à faire et à noter de la musique pour l'amusement des passants et des buveurs de bière. Son premier public fut celui-là ; il servit ses habitudes et se forma sur ses goûts, avant d'aller servir un prince qui lui demandait par-dessus tout de se montrer productif.

Ainsi que l'a remarqué M. Carl Krebs, les moyens nous manquent pour pénétrer dans l'intimité du travail de la composition chez Haydn et chez Mozart, comme nous le faisons chez Beethoven, grâce à ses livres d'esquisses. Ni à l'un ni à l'autre, les longues méditations ne

paraissaient nécessaires pour mettre debout *Don Juan* ou les symphonies. « Chez Mozart, la composition affectait presque constamment le caractère d'une improvisation ; chez Haydn, celui d'un travail méthodique et réglé. » — Travail laborieux aussi, comme en témoignent quelques manuscrits, celui, principalement, de l'hymne autrichien, une des reliques du maître à la bibliothèque impériale de Vienne, où l'on voit que, loin d'être écrite « d'un seul jet », la mélodie était « le fruit d'une recherche appliquée ».

C'est parce qu'il accordait au « motif » la suprématie parmi les matériaux de la composition, qu'on le voit toujours donner aux linéaments premiers de sa pensée musicale une forme si claire, si nette, si arrêtée et si constamment régulière. Sa mélodie est faite de sections symétriques, enchaînées les unes aux autres, avec retours, suspensions et clausules prévues. Par là reste apparente la filiation de sa musique instrumentale avec celle du siècle précédent. Il ne songe plus à se servir des anciennes coupes des airs à danser, le menuet seul excepté, parce qu'il est de tous le plus moderne et le plus spécifiquement viennois; mais le souvenir le hante des rythmes traditionnels à divisions et à reprises fixes, dictés au musicien par les mouvements des danseurs. Ses motifs s'adaptent

d'eux-mêmes au quadrillage d'un filigrane qui découpe les portées de quatre en quatre ou de huit en huit mesures. Tels sont les thèmes dégagés, familiers, voire vaudevillesques et faubouriens, de certaines finales, — ceux de la symphonie en *ré* (nº 86 des œuvres complètes, nº 129 du catalogue Wotquenne) :




des symphonies de Londres nºˢ V, VII, VIII, de la symphonie des « Adieux » qui s'achève, à cause de son programme, d'une façon si imprévue et si originale, et qui débute par un thème analogue aux bourrées :




et, dans le même genre, celui du grand quatuor en *si* bémol de l'op. 76, où le joli entourage contrapuntique du motif dissimule la monotonie de ses reprises :

All° ma non troppo.

*Mezza voce.*

*f*

*f*

*tr*

*f*

Les ornements notés par Haydn faisaient partie intégrante de ses dessins mélodiques, et il lui déplaisait qu'on en ajoutât d'autres : ce dont probablement ses interprètes avaient peine à s'abstenir, puisqu'au contraire toutes les traditions de l'époque les y conviaient. Vingt-cinq ans après la mort de Haydn, le violoniste Ferdinand David ne s'était pas encore défait de l'habitude qu'il avait héritée de virtuoses plus anciens, et qui consistait, en tenant la partie de premier violon dans les quatuors de Haydn, à « varier » par des broderies improvisées, la « reprise » de l'allegro. La riante bonhomie des motifs, leur clarté, et l'équilibre maintenu dans leur distribution entre les instruments concertants ne pouvaient que s'altérer, s'effondrer sous des surcharges disproportionnées à leur faculté de résistance. Le maître d'Esterhaz, qui n'était un exécutant très habile sur aucun instrument, mais qui en pratiquait plusieurs, concédait à ses interprètes une assez large part de virtuosité dans ses adagios, ses variations, ses rondos ; sa très sage fantaisie s'aventurait jusqu'au « capriccio » ; mais toujours le caractère des traits et des broderies restait chez lui chantant, aimable et régulier.

Le sentiment de la tonalité ne s'imposait pas moins impérieusement à son inspiration que

celui de la symétrie rythmique. Il était attiré vers les tons clairs, le mode majeur. Il aimait poser, ou plutôt proclamer, dès la première mesure, le ton choisi, en frappant l'accord parfait ou bien en épelant ses notes une à une, en montant ou en descendant. Au début d'un morceau, il place fréquemment une incise ou un « grupetto » dont le rôle, plus tonal encore que rythmique, consiste à accentuer la note essentielle du ton. Le trouble et l'inquiétude qui naissent d'une figure initiale incertaine ou modulante, et qui donnent ensuite à sa « résolution » tant d'attrait pour l'oreille et tant de puissance, sont terres inconnues pour les musiciens de ce temps. Gens paisibles et conservateurs, ils vivent en sécurité sous la royauté absolue de la gamme tempérée, et, tant par le désir de se conformer à la mode, que par suite de la hâte fébrile avec laquelle ils doivent tous travailler, on les voit puiser largement dans le grand vocabulaire des formules et des lieux communs, que chaque génération réédite à son usage. Ces lieux communs, ces « idiotismes » musicaux, que Haydn aide à établir ou qu'il accepte simplement, sont proprement ce qui constitue les ressemblances de ses types mélodiques, rythmiques, harmoniques, avec ceux de ses contemporains. Quantité de motifs que l'on tirerait

de leurs œuvres paraîtraient interchangeables : mais leur comparaison avec ceux de Haydn, — et c'est là une très juste observation de M. Carl Krebs, — cesse dès qu'il s'agit de leur mise en œuvre, et de l'art du développement, où le maître de Rohrau n'a guère, alors, d'autre rival que Mozart.

*
* *

Du vivant même de Haydn, on se demandait déjà quels avaient été ses modèles. « J'ai trouvé le père du style de Haydn », s'était écrié Mysliweczek à l'audition d'une symphonie de Giovanni-Battista Sammartini. Le propos, rapporté à Haydn, l'irrita, et on l'entendit traiter de « barbouilleur » le musicien milanais tout à coup désigné comme son initiateur. Il n'avouait avoir subi d'influence conductrice que des sonates de Carl-Philipp-Emmanuel Bach : mais les historiens modernes, à qui cette référence unique semblait, avec raison, insuffisante, ont réussi, en fouillant l'innombrable amas d'œuvres oubliées du même temps, à faire surgir d'autres noms. Toute une petite armée d'artistes reprend place dans le tableau de l'origine des grandes formes instrumentales, où Haydn ne joue plus le rôle miraculeux d'inventeur, qu'on lui a longtemps

attribué ; à peine, en escomptant une faible différence d'années, essayait-on de lui donner Gossec pour devancier[1] ; à peine hésitait-on à admettre que la symphonie, forme par excellence de la musique pure, était issue d'un acte subit du génie, et à peu près tombée du ciel comme un aérolithe. Pas plus dans le champ de la composition musicale que dans celui des autres arts ou des sciences, pareille puissance n'a jamais appartenu à un seul homme. La gloire de Haydn ne se trouvera pas amoindrie parce que l'on aura recherché, et quelque jour, découvert, les fondations sur lesquelles il a élevé de durables monuments.

La *Suite*, telle que l'avaient pratiquée les maîtres du XVIIe siècle, était un enchaînement de pièces réglées à peu près immuablement dans le même ordre, — une ouverture et plusieurs airs de danse, — et reliées par la conformité du ton choisi et quelquefois par le rappel d'un même thème différemment rythmé et modifié. Il arriva, sans qu'on puisse fixer pour cette innovation une date ni un nom, que l'ouverture, détachée de la suite, vint à constituer une œuvre indépendante, elle-même divisée en trois mou-

1. Nous avons, il y a vingt-cinq ans, adopté cette opinion, que l'état des recherches historiques ne permettait pas encore, à cette époque, de réformer.

vements. M. Sandberger a relevé dans un catalogue de 1748 le titre d'un livre d'ouvertures séparées de Schiefferdecker, et dans celui de Breitkopf, de 1765, l'annonce de plus de cent œuvres semblables, « ouvertures françaises » ou « intrades », de Fasch, Förster, Graun, Hasse, Hertwig, Pfeiffer, Telemann, et autres Allemands du Nord ou du Sud. La plupart de ces pièces remontaient à une date de beaucoup antérieure à celle du catalogue, car déjà en 1740 les « connaisseurs », selon Scheibe, critiquaient l'ouverture et la trouvaient vieillie et démodée. Ce reproche, suppose-t-on, s'adressait à la partie centrale de la composition, que l'on traitait en *fugato*, et dont le style scolastique commençait à lasser le public. De nouveaux musiciens se tournaient cependant vers les allegros légers et attrayants des ouvertures italiennes. La première moitié du XVIIIᵉ siècle vit s'accroître dans des proportions imprévues le nombre des ouvrages de musique instrumentale, et s'augmenter la confusion des termes par lesquels on les désignait. Les « Divertissements », les « Cassations », les « Quadri », les « Sérénades », les « Nocturnes », n'avaient pas de règles arrêtées quant au plan et au nombre des morceaux, et l'on ne s'entendait guère sur la signification d'une « Sonate de chambre » et d'une « Sonate d'église ».

Les formes, comme la terminologie, demeuraient vagues et flottantes.

Au milieu de cette période de transition et d'élaboration, le succès des sonates du type d'Emmanuel Bach, en trois parties, et des premières symphonies, en trois ou en quatre parties, fut peut-être dû à ce que leur plan comportait des points de repère fixes, donnant l'impression reposante de l'ordre.

La constitution de l'orchestre moderne est si étroitement reliée à l'organisation de la forme symphonie, que l'on ne distingue pas lequel de ces deux grands faits historiques fut la cause, et lequel la conséquence de l'autre. De même, dans le grand nombre de maîtres qui y collaborèrent, est-il encore impossible de pouvoir grouper dans une succession véridique les noms de ceux dont l'initiative fut réellement déterminante.

Sinon la priorité absolue, du moins une antériorité notoire, vis-à-vis de Haydn, est aujourd'hui reconnue au fondateur de l'école de Mannheim, Johann Stamitz. Né à Deutschbrod en Bohême, le 19 juin 1717, remarqué à Francfort en 1742 et engagé par le prince Carl Theodor, qui devint l'année suivante électeur Palatin, Stamitz vécut à Mannheim de 1745 à 1757 ou 1758, époque de sa mort. Burney, qui traversa cette ville

une quinzaine d'années plus tard, y trouva son souvenir très vivant et n'hésita pas à lui attribuer positivement l'invention de la symphonie, en disant que « stimulé par les productions de Jommelli », il avait « pour la première fois étendu les limites de l'ouverture ordinaire de l'opéra, qui jusqu'alors ne servait qu'au théâtre ». Sans prendre au pied de la lettre les paroles du voyageur anglais, on y voit qu'en 1772, et tandis que la renommée de Haydn était déjà fortement établie, l'opinion reconnaissait Stamitz pour son prédécesseur. Il avait été en effet l'un des premiers à cultiver la symphonie et à la répandre. Son voyage à Paris, en 1754, donne à cet égard des indications précises. Pendant le séjour d'environ une année qu'il fit chez nous, Stamitz se produisit dans les concerts privés du financier La Pouplinière et dans les séances du Concert spirituel et du Concert italien, comme exécutant sur le violon et la viole d'amour, et comme compositeur. Au Concert spirituel, il donna, le 8 septembre 1754, une « symphonie nouvelle à cors de chasse et hautbois », le 26 mars 1755, une symphonie « avec clarinettes et cors de chasse » ; peu de mois après, il fit graver et mit en vente à Paris son célèbre livre de *Six Sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter ou à trois ou avec toute*

*l'orchestre*[1], celui que l'on désigne aujourd'hui par le titre abrégé de « trios d'orchestre », et que l'on regarde comme l'un des premiers monuments de l'art symphonique. Par la suppression de la basse continue, la division et le plan des morceaux, il appartient en effet au style moderne de la musique instrumentale.

Avant l'arrivée de Stamitz, le public parisien était déjà accoutumé à entendre au concert des pièces d'orchestre intitulées « symphonies », qui ne nous sont pas toutes connues, et qui ressortaient soit du genre de l' « ouverture » divisée en trois mouvements, soit du genre de la « sonate ». Les programmes du Concert spirituel, depuis 1750, avaient annoncé des « symphonies » de Plessis, Desormeaux, J.-B. Chrétien, Pla, Filippo Palma, — celle-ci, jouée le 15 août 1752, « avec cors de chasse » ; — on avait mis « en grand concert », en 1753, une sonate de Mondonville. Dans le cours de la même année, les marchands de musique avaient annoncé deux œuvres de « six symphonies à trois violons et une basse », l'une de Labbé fils, l'autre de Caraffe jeune, un recueil de « Sei Sin-

1. L'ouvrage, mis en vente à Paris, chez l'auteur, rue Saint-Jacques et chez Mlle Vandome, M. Louvet, M. Bayard, parut avec un privilège du 12 août 1755, accordé « à Jean Stamitz, directeur de la musique instrumentale et maître des concerts de S. A. S. l'électeur palatin ».

fonie de differenti autori », publié par le corniste Ebert, un livre de « six symphonies » de Moyreau. Certaines de ces œuvres, comme les symphonies de Papavoine, publiées en 1752, restaient dans la dépendance des anciennes traditions par l'emploi de la « basse continue ». Mais d'autres s'en affranchissaient. En même temps que Stamitz, un autre musicien venu comme lui d'Allemagne, Giuseppe Touchemolin, « premier violon de l'électeur de Saxe », faisait jouer au Concert spirituel une « symphonie à cors de chasse » (le 15 août 1754) ; et à partir du mois d'août 1755, l'éditeur Venier commençait de faire paraître ses recueils de symphonies « de varii autori », portés peu à peu au nombre de quatorze, tandis que ses concurrents s'empressaient à mettre en vente des œuvres du même genre, en nombre considérable. Ces faits, sur lesquels on n'a jusqu'ici pas assez insisté, eurent de l'importance au moins quant à la diffusion des premières symphonies : car cette activité des éditeurs français eut une prompte répercussion en Hollande et en Angleterre ; c'est par des exemplaires gravés ou imprimés à Paris que l'on connaît aujourd'hui une bonne part des œuvres instrumentales de l'école de Mannheim ; c'est chez nous que pour la première fois fut gravée une symphonie de

Haydn [1] ; et c'est par une édition française que s'affirment les droits de Richter : car le privilège accordé à Dutés pour faire paraître en deux livres « douze symphonies du sieur Richter » est daté du 22 février 1744 et précède par conséquent de onze ans l'apparition des trios d'orchestre de Stamitz [2].

Franz-Xaver Richter, né le 1er décembre 1709 à Höllischau en Moravie, tenait depuis 1740 l'emploi de vice-maître de chapelle du prince-abbé de Kempten, en Souabe. De là, il passa vers 1748 à Mannheim, et en 1769, à Strasbourg. Les symphonies que l'on publia de lui à Paris, en 1744, étaient donc antérieures à son arrivée à Mannheim ; les traces de raideur que le Dr Hugo Riemann y a signalées s'expliquent par leur ancienneté relative, vis-à-vis celles de Stamitz et de ses disciples ou rivaux immédiats à Mannheim, Joseph Toeschi, Antoine

1. En 1764, l'éditeur Venier inséra sous le titre de « Symphonie » un quatuor de Haydn dans son 14e recueil de symphonies « de Varii autori » qui fut annoncé sous le titre des « Noms inconnus, bons à connaître » dans *l'Avant-Coureur* du 26 mars 1764, et qui renfermait six compositions de « Van Malder, Heyden, Back, Pfeiffer, Hehetky (Schetky), Frantzl ». Il est donc inexact de dire que la première symphonie de Haydn connue en France y fut introduite en 1770 par Sieber ou par Fonteski.

2 V. notre travail sur « La Librairie musicale en France de 1653 à 1790 », dans le Recueil trimestriel de la Société internationale de musique, 8e année, 1906-1907, p. 443.

Filtz, Ignaz Holzbauer, Christian Cannabich. Tous ces maîtres étaient fort actifs. Le Dr Riemann a pu cataloguer 45 symphonies et 10 trios d'orchestre de Jean Stamitz ; 62 symphonies de Richter, 39 de Filtz, 65 de Holzbauer, 62 de J. Toeschi, 91 de Cannabich.[1] A la même époque, beaucoup d'autres musiciens travaillaient dans le même domaine avec le même zèle. M. Willibald Nagel a compté 118 symphonies de Ch. Graupner, qui mourut à Darmstadt en 1760. Joh.-Fr. Fasch (1688-1759), qui servait le prince d'Anhalt-Zerbst, Chr. Forster (1693 1745), attaché aux concerts du prince de Schwarzburg-Rudolstadt, les frères Graun (Heinrich, 1701-1759 et Joh.-Gottlob 1698-1771) qui vivaient à Berlin, Léopold Mozart (1719-1787), étaient tous les aînés et les prédécesseurs de Haydn.

La symphonie était en 1745 un genre assez répandu dans l'Allemagne du Nord pour que Scheibe en parlât avec éloges dans son *Kritischer Musicus ;* il la décrivait comme une composition divisée en trois morceaux, dont le premier se disposait sur un plan en deux parties, la seconde formant une reprise modifiée de la

1. Voyez la préface et le catalogue de M. le Dr Riemann, en tête du tome I des symphonies de l'école palatine bavaroise, publié dans la collection des *Denkmäler deutscher Tonkunst,* 3e année, 1re partie.

première, avec modulations et mélange d'« inventions inattendues ». L'introduction du menuet, comme quatrième morceau de la symphonie, a été présentée comme une innovation propre aux musiciens de Mannheim : M. Nagel l'a trouvé dans 48 des 118 symphonies de Graupner; à une date vraisemblablement ancienne, Léopold Mozart en faisait usage; un double menuet sert de finale à la première des six petites symphonies de Papavoine.

Il serait fort malaisé de deviner lesquelles de toutes ces compositions parvinrent à la connaissance de Haydn, soit lorsqu'il habitait Vienne et s'engageait dans de petits orchestres, soit lorsqu'il s'en alla exécuter, diriger et composer quotidiennement de la musique instrumentale chez ses premiers « patrons », Fürnberg et Morzin. Ce qui reste en tous cas probable, c'est qu'il ne pouvait pas ignorer les travaux des compositeurs viennois, J.-Georges Reuter, son ancien maître à Saint-Etienne, Georg-Mathias Monn (1717-1750), Matthäus Schlöger (1722-1766), Georg-Christoph Wagenseil (1715-1777), Joseph Starzer (1727-1787). Quelques-unes des œuvres instrumentales de ces musiciens ont été récemment publiées [1] et opposées à celles des « Mann-

1. *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, t. XV, 2e partie, 1908, Symphonies de l'école viennoise, publiées par MM. Karl Horwitz et Karl Riedel, avec une préface du Dr Guido Adler.

heimer ». Elles sont surtout intéressantes en raison des rapports qu'elles ont eus certainement avec les premières inspirations de Haydn. Lorsque, pauvre enfant de chœur, il allait pour gagner quelques sous, aider les garçons de vaisselle chez des grands seigneurs, il entendait des œuvres pareilles à la suite de Reuter qui est intitulée *Servizio di tavola*, et qui comprend, avec un bruyant allegro initial, un larghetto, un menuet avec trio, et un finale ; et lorsqu'il jouait du violon dans les orchestres de sérénades, il pouvait exécuter ou entendre les petites symphonies de Monn, celle en *ré*, datée de 1740, dont l'allegro avec double motif, reprise, ébauche de développement thématique, contient en quelque sorte la promesse du futur allegro symphonique, et qui, après ce morceau, renferme un *Aria*, un menuet sans trio, et un finale d'allure bien populaire, ou bien « haydnienne », si l'on veut. Wagenseil pareillement, dans sa symphonie de 1746 et dans une autre non datée, esquisse un double motif dans son allegro et se sert du menuet, la première fois comme finale, la seconde fois comme troisième morceau, avant un sautillant finale.

Ce qui imprime à ces petits ouvrages une apparence retardataire, c'est le maintien du « cembalo » chargé de la basse continue, dont

bientôt l'orchestre symphonique refusera l'assistance. Telle est cependant la force des longues traditions, que bien après cette réforme, le clavecin ou le piano se glissera encore dans l'orchestre comme instrument conducteur. « Le clavecin, avait dit Carl-Philipp-Emmanuel Bach dans sa méthode, est au mieux approprié à maintenir l'égalité de la mesure entre tous les instruments ... Le son en est nettement perceptible par tous... et si, comme il convient, le premier violon est placé auprès de lui, on évite aisément le désordre dans l'exécution ». Haydn, à Londres, dirigeait donc toujours au clavecin ses symphonies, dont Salomon, en même temps, « battait la mesure [1] ».

*
* *

Sans donc essayer de limiter la contribution de chacun dans le grand travail organique accompli simultanément par plusieurs, par beaucoup de musiciens, il suffira provisoirement d'avoir dit que, au moment où Haydn commença d'écrire des symphonies, les signes regardés

1. On cite d'antres exemples plus modernes du même usage : lors d'une exécution de *la Création*, à Vienne, en 1808, Kreutzer était au piano et Salieri dirigeait. Pour celle du *Christ au Mont des Oliviers*, de Beethoven, à Vienne, en 1815, les mêmes rôles étaient respectivement dévolus à Umlauf et Wranitzky.

comme caractéristiques du genre apparaissaient déjà, isolés ou réunis, dans une quantité considérable d'ouvrages de toutes provenances.

Le développement de son talent dans la symphonie a marché du même pas que la suite de ses travaux dans le quatuor, et peut n'en être pas séparé. Tous deux sont l'agrandissement de la forme sonate, si chère à Haydn, que l'on a pu, d'un mot, caractériser son style en écrivant : « Haydn pense en sonate. » Le plan de composition, une fois adopté, — et il le fut de bonne heure, — reste en effet, identique, quant aux lignes générales, pour toutes les destinations.

Avant 1771, son œuvre comprend déjà 32 quatuors et 41 symphonies, des sonates, des trios, des cassations ou autres pièces, en nombre équivalent. Ses premiers quatuors sont intitulés *Quadri* ou *Cassations*, sans qu'à la différence des titres corresponde une sensible différence de contenu. Ils sont coupés en cinq morceaux, dont deux menuets, et depuis le numéro 13, en quatre morceaux seulement. Les symphonies, comme les sonates, oscillent assez longtemps entre la division en trois et celle en quatre morceaux, le menuet ne s'établissant pas immédiatement d'une façon définitive. Sur les douze premières symphonies, composées de 1759 à 1763, qui forment aujourd'hui le tome I des Œuvres complètes,

quatre n'ont pas de menuet, une se sert du menuet comme d'un finale. Encore vingt-cinq ans plus tard, le menuet paraissait tellement accessoire, dans l'architecture d'une symphonie, que les orchestres ne se tenaient pas pour obligés de jouer ceux que les compositeurs introduisaient dans leurs œuvres. Le manuscrit autographe de la symphonie de *la Poule*, qui fut envoyé à Paris par Haydn, en 1786, porte, d'une main étrangère, les mots : « on passe les menuets[1] ».

L'idée que l'on se faisait d'ailleurs à cette époque de l'unité d'une symphonie était bien éloignée de celle que les œuvres de Beethoven devaient établir. Il semblait tout naturel de sectionner une symphonie pour intercaler un air ou un concerto entre ses premiers et ses derniers morceaux, ou encore de ne jouer que son allegro seul, ou son finale[2]. Les liens de la tonalité et de l'orchestration réunissaient par un fil très ténu les morceaux successifs. On avait abandonné le principe admis facultativement dans l'ancienne *Suite*, d'un thème réapparaissant plusieurs fois sous divers aspects : y recourir

1. C'est-à-dire le menuet avec son *trio*, ou *alternativo*.

2. Voyez les programmes des concerts de Londres, dans le livre de Pohl, *Haydn in London*. Habeneck, en 1828, se conformait encore à cette routine barbare, lorsqu'il scindait en deux parties la *Neuvième symphonie* de Beethoven.

de nouveau, eût presque paru un aveu d'indigence mélodique. La seule fois que Haydn, dans une sonate, essaya quelque chose d'analogue, il se crut obligé à des explications [1]. Attentif, au contraire, à tenir en éveil l'attention des auditeurs, il faisait soigneusement contraster les mesures paires et impaires dans l'allegro et l'andante, dans le menuet et le finale.

La coupe à laquelle il s'arrêta et qu'il ne cessa d'agrandir et de perfectionner, pour le premier morceau, était le fruit des longs tâtonnements de ses prédécesseurs. Ils étaient « partis d'un thème unique », entouré seulement de formules accessoires. Le désir de varier l'aspect de la composition, et de pouvoir ainsi lui donner plus de durée, les avait engagés à opposer, sur le même motif, deux tonalités, puis à faire apparaître un second thème, tout d'abord à peine esquissé, puis peu à peu mis en évidence et admis au partage, sur un pied de presque égalité. S'enhardissant davantage, ils avaient ménagé, au commencement de la seconde reprise, un espace de plus en plus large à une sorte de « divertissement » où les deux thèmes servaient à des jeux

1. Il faisait imprimer en tête du recueil cet Avertissement : « Il y a parmi ces six sonates deux morceaux dans lesquels quelques mesures offrent la même idée : l'auteur a fait ainsi avec intention, à cause de la différence dans l'exécution. » Voyez Nohl, *Musikerbriefe*, p. 83.

contrapuntiques, jusqu'à ce que le premier vînt s'affirmer de nouveau pour conclure dans le ton initial.

Tout ce processus se reflète comme en un brillant miroir dans l'œuvre de Haydn. M. Sandberger, qui a consacré à ses quatuors une magistrale étude [1], ne trouve que des « annonces » de développement thématique dans neuf seulement des trente-deux premiers. Il n'y en a pas beaucoup plus, dans les symphonies correspondantes, dont le charme consiste surtout à laisser s'épancher la facile belle humeur d'une imagination jeune et féconde. On cite celle en *mi* mineur, de l'année 1772 (n° 44 des Œuvres complètes, n° 86 du catalogue Wotquenne) comme la plus ancienne où se fassent jour de sérieuses velléités en ce sens. C'est là une exception, et la symphonie des « Adieux », qui est une des plus jolies et des plus connues de la même époque, piétine sur les routes battues. Haydn poursuit cependant son apprentissage contrapuntique. En 1771, dans les 34e, 37e et 38e quatuors, il place des finales bravement intitulés fugues à deux, à trois, à quatre sujets, — sans que d'ailleurs, remarque M. Sandberger, l'on sache s'il s'ins-

1. Sandberger. *Zur Geschichte des Haydn's Quartetts,* dans l'Altbayerische Monatsschrift, vol. II, nos 2 et 3, Munich, 1900, in-folio.

pire volontairement des maîtres anciens, ou s'il croit « faire du neuf ». Ensuite, pendant dix ans, de 1771 à 1781, s'il compose trente symphonies pour les concerts quotidiens du prince Esterhazy, il s'abstient de revenir à la forme du quatuor ; quand on l'y voit reparaître, son évolution est faite, et il est en droit d'offrir au prince von Œttingen-Wallerstein son op. 33, — les six quatuors nos 39-45, — comme des productions « d'un style tout nouveau ».

L'influence de Mozart, on l'a dit et il faut le répéter, avait été décisive sur Haydn, à ce « tournant » de sa carrière. Cette influence était réciproque : chacun des deux maîtres profitait des progrès de son ami pour enrichir ses propres ouvrages de formes et de procédés inventés en une rivalité fraternelle; à chaque échelon gravi, ils semblaient s'attendre, se suivre, et s'inviter eux-mêmes à se dépasser l'un l'autre.

L'emploi d'une introduction d'allure lente qui précède le premier allegro et qui en rehausse le début par un effet d'attente et de contraste, n'a été à aucune époque une règle fixe chez Haydn; mais il y recourt plus souvent et avec un dessein plus arrêté dans ses grandes symphonies de Paris et de Londres, que dans les précédentes.

Il aime traiter le second morceau en forme de

variations ; soit qu'il fasse succéder une série de couplets nouveaux sur autant de reprises du thème, soit qu'il brode librement celui-ci comme un air tout enveloppé d'ornements, l'ingéniosité et la fertilité de son imagination paraissent inépuisables. La même intelligence des ressources que le moindre segment mélodique peut offrir à un maître habile, la même entente des proportions à observer entre la nature d'un thème et l'appareil dont il est à propos de le recouvrir, lui font atteindre aussi, dans ses jolies finales en rondeau , le point en deçà duquel l'esprit de l'auditeur ne recevrait pas satisfaction et qu'on ne dépasserait pas sans rompre la frêle armature des motifs.

Haydn, dans ses quatuors n^os^ 39-45, a changé le titre des menuets en celui de *Scherzo :* c'est une innovation purement verbale que ne justifie aucun changement dans la disposition des morceaux. Sa verve mélodique était à l'aise dans cette forme familière, joyeuse, qu'il se plaisait à cultiver pour elle-même et dont il faisait grand cas. Interrogé un jour sur les préceptes posés par les théoriciens et sur la guerre qu'on leur voyait mener contre les « quintes consécutives », il ne trouva, pour railler leur pédantisme, rien de mieux que de les défier de pouvoir seulement écrire « un menuet vraiment neuf ».

Dans le quatuor, tout en ayant, dit-on, égard au jeu de ses interprètes, — il mit un soin particulier à servir, dans quelques-uns de ses derniers numéros, le talent de Salomon, auquel il les destinait, — Haydn ne laisse plus le « premier violon » tyranniser les trois autres instruments. Ceux-ci, désormais, dialoguent, concertent et raisonnent avec lui. Ainsi, sans persévérer dans la voie qu'avaient laissé entrevoir ses finales fugués, il adopte, cependant, l'écriture à quatre parties réelles, et, par le développement thématique et la variation, fixe l'orientation du quatuor moderne, qui recueillera les biens, tombés en deshérence, des anciennes polyphonies vocales.

Chose étrange, le maître ne porte pas ou presque pas le même esprit dans les autres directions de la musique de chambre. Ses sonates, ses trios, ses pièces diverses pour les instruments, ne font souvent voir en lui qu'un producteur docile aux coutumes ordinaires. Il n'était pas un exécutant habile. Ses premiers ouvrages pour le clavecin furent de petits morceaux écrits pour ses élèves. Il ne donna, plus tard , aux pianistes que peu d'occasions de briller, ni de s'intéresser beaucoup à ce qu'il leur faisait jouer: et pas plus, d'ailleurs, aux instrumentistes qu'il leur adjoignait. Ses sonates

pour piano et violon, — comme la plupart de celles de Mozart, — ne confient au violon qu'un rôle superflu; c'est lui qui accompagne ou qui double; on l'admet *ad libitum ;* on le supprime sans enlever rien d'essentiel à l'œuvre.

Il en va de même, à peu près, pour les instruments à vent, hautbois et cors, dans ses premières symphonies: mais son orchestration ne reste pas longtemps stationnaire. A Esterhaz, ayant une troupe instrumentale à ses ordres pour jouer presque uniquement ses ouvrages, il expérimentait à loisir les combinaisons de timbres. Ses études, en ce sens, étaient poussées très loin, puisque l'on assure qu'en composant, il n'escomptait pas seulement les ressources d'un instrument pris en général, mais celles qu'il savait pouvoir attendre de cet instrument joué par tel ou tel artiste, de lui connu. On le vit s'excuser auprès d'amateurs qui lui demandaient des ouvrages, de n'avoir pas pu conformer une sonate au genre de talent du musicien chargé de l'exécuter, ou au genre de sonorité du clavecin ou du piano sur lequel elle serait jouée [1]. La préoccupation des effets de coloris entrait donc pour une grande part dans ses calculs lorsqu'il travaillait à la composition

1. On se rappellera Beethoven destinant expressément au « Hammerclavier » sa Sonate, op. 106.

d'une pièce d'orchestre. Les historiens qui ont, à ce point de vue, étudié ses symphonies n'ont pu pourtant y signaler l'introduction d'aucun « instrument extraordinaire », d'aucune association rare d'instruments usuels : pas plus que les professeurs d'harmonie n'y ont signalé de « trouvailles » surprenantes. L'écriture de Haydn et son instrumentation sont la simplicité, la clarté, le bon sens mêmes : ce qui empêche que l'on s'y arrête et que l'on s'en extasie. Parti du quatuor à cordes, il arrive, avec ses grandes symphonies de Londres, à l'orchestre dont Beethoven, jusqu'à la *Symphonie héroïque*, se contentera : les cordes, une ou deux flûtes, deux hautbois, deux cors, deux clarinettes, un ou deux bassons, deux trompettes, une paire de timbales. Il s'attache à fondre intimement ses couleurs ; rarement il détache absolument un instrument de l'ensemble; le solo de violon, dans l'andante varié de la VIII[e] symphonie de Londres, est une exception.

Accoutumés au régime de la virtuosité à outrance et de l'ancienne séparation de l'orchestre en « grand chœur » et « petit chœur », les auditeurs des concerts de Salomon s'étonnaient de voir chez Haydn tous les instruments agir selon leur valeur propre, se répondre, s'unir, se séparer sans qu'aucun gardât une

suprématie constante sur les autres: c'était là l'essence même de l'orchestre symphonique, que l'un des plus grands mérites du maître de Rohrau est d'avoir, en des œuvres admirables, largement contribué à fixer.



Haydn donnait-il à ses œuvres instrumentales un autre but que la combinaison artistique des formes, un autre contenu que l'expression latente de ses propres dispositions mentales? Lui arrivait-il de leur imposer un programme littéraire ou d'y enfermer un sens que l'auditeur fût invité à deviner? Les exemples abondaient autour de lui. Depuis que Johann Kuhnau avait, en 1700, dédié « aux plaisirs de tous les amateurs » ses « représentations musicales de quelques histoires bibliques en six sonates », Telemann avait écrit pour l'orchestre deux suites de pièces descriptives, l'une sur la mythologie maritime : Thétis endormie, Neptune amoureux, les Naïades, les Tritons, etc., l'autre sur les aventures de Don Quichotte: le combat contre les moulins à vent, le trot de Rossinante, Sancho berné, etc. A l'heure où Haydn envoyait à Paris six de ses symphonies, Dittersdorf en écrivait douze sur les *Métamorphoses d'Ovide*,

qui trouvaient aussitôt de chauds admirateurs empressés à le louer d'avoir su, sans changer les cadres établis, donner à ses peintures une si étonnante exactitude. Le menuet, en particulier, dont la coupe fixe ne semblait pas se prêter à des expressions opposées représentait, dans la première symphonie, — *Les quatre âges du monde*, — « le despotisme qui régnait sur la terre pendant l'âge d'airain » ; dans la seconde, — *La chute de Phaéton*, — il exprimait « l'emportement d'Apollon courroucé » ; et, dans la dixième, il ne laissait aucun doute sur la promesse qu'avait faite Orphée de ne pas regarder Euridice en sortant des enfers. On s'émerveillait du tableau des « paysans changés en grenouilles », et d'une « suspension » qui, dans un solo de violon de la huitième symphonie, — *Le siège de Mégare*, — rendait perceptible à tous les esprits lucides le saut d'une princesse réduite au désespoir, qui, en se jetant du sommet d'une tour, paraissait un instant « comme suspendue dans les airs [1] ».

De si belles inventions restèrent sans effet sur Haydn. Ses biographes nous disent bien qu'en

1. Le curieux commentaire en langue française du pasteur Hermès sur les *Métamorphoses d'Ovide* de Dittersdorf a été réimprimé par M. Carl Krebs à la fin de son petit volume intitulé *Dittersdorfiana*. Berlin, 1900, in-8.

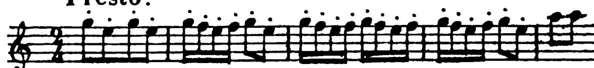
s'attelant de bon matin à la composition d'une nouvelle symphonie, il commençait par inventer une fable, un petit roman, dont il déroulait et dénouait intérieurement les péripéties, tout en couvrant de notes le papier réglé. Ces fictions, qui lui tenaient lieu d'un léger excitant cérébral et dont aucune trace ne perçait dans l'œuvre elle-même, devaient être fort simples, car Haydn n'avait pas de culture littéraire, pas de curiosité esthétique en dehors de la musique : et l'on peut croire qu'il était aussi loin de vouloir traduire par des sons, sans paroles, un drame ou une légende, qu'une abstraction philosophique. Les « intentions » qu'il glissait occasionnellement dans ses œuvres ressortaient plutôt de la gaieté et du gros bon sens populaires, qui formaient le fond de son caractère. Gyrowetz le trouva un jour, à Londres, essayant sur un petit piano carré sa symphonie *La Surprise*, et se réjouissant de l'émoi que produirait un coup de timbales inattendu : « Voilà qui fera crier les femmes ! » disait-il. Une autre fois, mettant en musique « les dix commandements », il s'amusa à noter sous le quatrième, — « tu ne voleras point », — un thème dérobé à Martini. Encore une facétie, racontée par Dies, est celle de « L'Echelle de Jacob », une pièce composée pour se moquer d'un violoniste fort vain de son

habileté à « démancher ». On pourrait citer aussi, comme une des jolies preuves de sa constante bonne humeur, la petite « Symphonie des enfants », dont il rapporta l'idée et le matériel d'une « foire aux joujoux », en 1788, et qu'il écrivit pour un orchestre de cordes et d'instruments enfantins.

Ces fantaisies mises à part, lorsque Haydn, en écrivant une œuvre instrumentale, sort du champ de la musique pure pour tenter une excursion dans celui de la musique descriptive, il procède par l'imitation directe des phénomènes naturels, dont plusieurs morceaux de ses opéras et ses deux grands oratorios, presque tout entiers, sont inspirés. Des dessins imitatifs justifient les titres qu'il a lui-même donnés ou que ses éditeurs ont ajoutés à quelques-unes de ses symphonies : *La Poule*, dont l'allegro et l'andante rappellent discrètement les cris de la basse-cour, *La Chasse* et *L'Ours*, qui ont pour thèmes de leurs derniers morceaux des échos cynégétiques ou des rythmes pesants, pareils à ceux d'une « danse d'ours ». Le 41e quatuor (op. 33, n° 3) a été surnommé « le quatuor des oiseaux », et les commentateurs y ont souligné, dans le premier allegro, « le chant du rossignol et le babil des autres oiseaux » :




dans le scherzo (qui est ici placé avant le mouvement lent) « leur sommeil et leurs aimables duos », dans l'adagio, « leur hymne au matin », et dans le finale « le concert de tous les oiseaux, avec le chant du coucou ». Il est fort amusant, en effet, de voir Haydn établir tout un morceau sur la tierce caractéristique du chant du coucou :




traitée par tant de musiciens depuis le moyen âge et qu'il dispose un instant, entre ses quatre instruments, en réponses analogues à celles dont Jannequin, deux siècles et demi auparavant, avait tiré de si jolis effets[1] :



1. Pour le texte musical de Jannequin, nous renvoyons à la



Si Haydn a évité d'aborder, dans sa musique instrumentale, les problèmes de l'expression psychologique qu'avec le soutien des textes il avait été impuissant à résoudre dans sa musique dramatique, il n'en demeure pas moins l'un des plus grands maîtres que l'histoire connaisse dans la musique pure et dans le paysage musical. Jusqu'à quel point sait-il s'emparer de notre âme et nous imposer, avec l'impression certaine de la beauté, ce sentiment d'obéissance émue à la volonté de l'artiste, que peut faire naître en notre cœur et en notre intelligence la puissance altière ou persuasive du génie ? Haydn, en un mot, a-t-il été « un poète » ? M. Teodor de Wyzewa lui a refusé ce titre, dans une page de fine analyse, dont Giotto et les peintres de Sienne étaient le point de départ :

7[e] livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, de M. Henry Expert, ou au n° 170 de son *Anthologie chorale*.

« ... Je sais qu'il est fort difficile de définir exactement en quoi consiste la « poésie » dans les arts plastiques. Mais c'est chose incontestable qu'elle peut y exister et qu'il y a eu des « poètes » et des « prosateurs » dans la peinture comme dans la musique, et comme dans les genres littéraires où l'on écrit en prose. Rembrandt et Ruysdaël, par exemple, sont certainement des poètes, et les seuls poètes de la peinture hollandaise, bien qu'ils aient traité les mêmes sujets que les Franz Hals ou les Hobbema.

« Mozart et Joseph Haydn ont employé la même langue musicale, dans des formes pareilles : et personne, je crois, ne pourra nier que la différence entre eux tienne surtout à ce que Mozart est, au contraire de Haydn, un « poète ». Pareillement, en peinture, on semble, dès maintenant, s'accorder à reconnaître que les vieux Siennois ont été des « poètes » ; ils l'ont été à des degrés divers... mais tous ont en commun un certain charme que nous ressentons sans parvenir à l'expliquer, et que nous sommes invinciblement tentés d'appeler « poétique ». Ou plutôt, ce charme, s'il est difficile à expliquer, n'est pas inexplicable. Un « poète », dans tous les arts, est un homme qui, au contact de la réalité, éprouve naturellement des sensations ou des émotions plus « belles » que l'ordinaire

des hommes, et dont l'âme possède ainsi, d'instinct, le don d'embellir pour nous la réalité »[1].

Haydn, c'est chose vraie, n'a pas ce don divin. Sa gloire pourrait se suffire d'avoir été, dans un art où il y a plusieurs demeures, un admirable prosateur. Mais encore sa prose n'est-elle point toujours si grave, si sensée, si calme et si raisonnable, qu'on n'y rencontre souvent un éclair de fantaisie ou de naïve illusion. C'est à Henri Heine que nous demanderons de définir la poésie de Haydn, en détournant de son sens une phrase que l'auteur des *Reisebilder* écrivait à propos de Monsigny ; dans la musique des *Saisons*, des quatuors, des symphonies, nous trouvons bien « la grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des bois, un naturel vrai... et même de la poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente ; mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans « morbidesse », je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. »

1. T. de Wyzewa, A propos d'une nouvelle biographie de Giotto, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1905.

# CATALOGUE
## DES ŒUVRES DE HAYDN

---

On ne saurait prétendre à dresser un Catalogue suffisant des compositions de Haydn, tant que le travail commencé par les éditeurs de ses Œuvres complètes ne sera pas publié.

La liste ci-après n'a donc d'autre but que de présenter d'une façon très sommaire l'ensemble approximatif de la production d'un des maîtres les plus laborieux et les plus féconds qui aient jamais existé.

### I. — *MUSIQUE VOCALE PROFANE*

*Der neue krumme Teufel*, opérette.

*La Marchesa Napola*. — *La Vedova*. — *Il dottore*. — *Il Sganarello*. Opéras italiens représentés à Eisenstadt, 1762.

*Acide e Galatea*, festa teatrale, Eisenstadt, 1763.

*La Canterina*, intermezzo, 2 actes, Esterhaz, 1767.

*Lo Speziale*, opera buffa, 3 actes, *idem*, 1768.

*Le pescatrici*, opera semi seria, 3 actes, *idem*, 1770.

*L'infedeltà delusa*, burletta per musica, 2 actes, *idem*, 1773.

*Der Götterrath oder Jupiter's Reise auf die Erde*, pièce pour marionnettes, *idem*, 1773.

*Philémon et Baucis*, *idem*, *ibid.*, 1773.

*Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus*, *idem*, *ibid.*, 1773.

*L'incontro improviso*, opera buffa, 3 actes, Esterhaz, 1775.

*Il mondo della luna*, dramma giocoso, 3 actes, *idem*, 1777.

*Dido*, pièce pour marionnettes, *idem*, 1777.

*Genovefen's vierter Theil, idem. ibid.*, 1777.

*La vera Costanza*, dramma giocoso, 3 actes, Esterhaz, 1779.

*L'isola disabitata*, azione teatrale, 2 actes, *idem*, 1779.

*La fedeltà premiata*, dramma giocoso, 2 actes, *idem*, 1780.

*Orlando paladino*, dramma eroi-comico, 3 actes, *idem*, 1782.

*Armida*, dramma eroico, 3 actes, *idem*, 1784.

*Orfeo ed Euridice*, opera seria, inachevé, 1791.

Musique pour la tragédie *Alfred von Cowmeadow, Vienne*, 1796.

Cantate de fête pour le prince Esterhazy, 1763.

*Deutschland's Klage auf den Tod Friedrich's des Grossen*, cantate, 1786.

*Die Erwählung eines Kapellmeisters*, cantate bouffe, Vienne.

*Dice benissimo*, cantate à voix seule et piano, 1782.

*Ah, come il cor mi palpita, idem*, 1788.

*Arianna a Naxos, idem*, 1790.

Cantates, airs et duos italiens, introduits dans divers opéras représentés à Esterhaz ou à Londres.

*Italian Catch*, à 7 voix, Londres, 1791.

*The Storm*, chœur avec orchestre, *idem*, 1792.

Deux recueils de 12 *lieder*, 1782, 1784.

13 chants allemands à 3 et 4 voix avec piano.

12 ballades anglaises, 1792.

*The ten Commandments. — Die heiligen zehn Gebote*, en canons, 1794.

42 canons à plusieurs voix.

*A selection of original Scot Songs in 3 parts*. En 3 volumes, 1794.

*A Select Collection of original welsh Airs in 3 parts*, 1794 (41 mélodies arrangées par Haydn, les autres par Beethoven et Kozeluch).

*Gott erhalte Franz den Kaiser* (hymne autrichien), 1797.

## II. — *MUSIQUE RELIGIEUSE*

*Missa brevis*, en fa, 1750 (édition Novello, n° 11).

— *in honorem B. M. V.*, en mi bémol, 1766 (*idem*, n° 12).

— *S. Nicolai*, en sol, 1772 (*idem*, n° 7).

— *S. Joannis de Deo*, en si bémol, 1778 (*idem*, n° 8).

— *Sta Caecilia*, en ut, 1780 (*idem*, n° 5, et édition Breitkopf et Härtel, n° 5).

*Missa Cellensis*, en ut, 1780 (édit. Novello, n° 15 ; édit. Br. et H., n° 7).

— *in tempore belli* (*Paukenmesse*), en ut, 1790 (dans les deux éditions, n° 2).

— *solemnis*, en si bémol, 1796 (*idem*, n° 1).

— *solemnis*, en ré mineur (*Nelson-Messe*), 1798 (*idem*, n° 3).

— *solemnis*, en si bémol (*Theresien-Messe*), 1799 (édition Novello, n° 16).

— *solemnis*, en si bémol (*Schöpfungsmesse*), 1801 (dans les deux éditions, n° 4).

— *solemnis*, en si bémol (*Harmonie-Messe*), 1801 (*idem*, n° 6).

Ce sont les seules messes authentiques de Haydn. Toutes les autres publiées sous son nom, et notamment celles portant les n^os^ 9, 10, 13 et 14 dans l'édition Novello, sont apocryphes.

*Stabat mater* avec orchestre, 1773, traduit en allemand sous le titre de *Passion*, par Hiller.

4 *Salve regina*, 2 *Ave regina*, 1 *Regina Cœli*, 2 *Te Deum*, et divers motets.

Parmi le grand nombre de motets, offertoires, hymnes, fragments de messes, publiés sous le nom de Haydn, beaucoup sont des arrangements de diverses compositions vocales ou instrumentales sur des paroles latines. Les offertoires *Insanæ et vanæ curæ*, *Audi clamorem*, *Alleluia*, sont tirés de l'oratorio *Il Ritorno di Tobia*.

Un *Miserere*, deux *Libera*, deux *Passions*, plusieurs motets, sont douteux ou apocryphes. Un *Te Deum* en ut attribué à Joseph Haydn appartient à son frère Michael. Des *Sentences* pieuses publiées sous son nom, sont de J. André.

Nous rattachons à la musique religieuse les *Sept paroles du Christ*, composées et publiées pour orchestre en 1785, remaniées et augmentées de parties vocales, sur un texte allemand, en 1801.

## III. — *ORATORIOS*

*Il Ritorno di Tobia*, 1775. Remanié en 1784.

*Die Schœpfung*, 1798.

*Die Jahreszeiten*, 1801.

Fragments d'un oratorio anglais, sur une traduction du poème de Seldon, *Mare clausum*, 1794.

L'oratorio *Abramo ed Isacco*, désigné comme œuvre de Haydn, est de Misliweczek.

## IV. — *MUSIQUE INSTRUMENTALE*

Le classement des œuvres instrumentales de Haydn et leur dénombrement dans chaque forme de composition ne peut être essayé quant à présent que d'une manière incomplète et dubitative.

En s'appuyant sur les renseignements des premiers biographes, le nombre des symphonies a été longtemps fixé à 118. Porté ensuite à 144 (Leop. Schmidt), 149 (Wotquenne), 153 (Hadow), il a été définitivement réduit à 104 par les éditeurs des *Œuvres complètes*, qui ont placé en tête du tome I un catalogue chronologique et thématique des symphonies de Haydn. Ce catalogue comprend, avec les 104 symphonies authentiques, 38 symphonies apocryphes restituées à leurs véritables auteurs (Michael Haydn, Leopold Hoffmann, Dittersdorf, Wanhal, etc.), 36 restées douteuses et 12 *ouvertures* appartenant bien à Haydn, mais classées à tort comme symphonies.

Aux symphonies se rattache la nombreuse série des *Cassations*, *Divertissements*, *Sérénades* et *Nocturnes* pour orchestre ou pour petits groupes d'instruments.

Haydn n'a pas dédaigné d'écrire pour les bals de Vienne et de Londres des recueils de *Menuets* et de *Danses allemandes* pour orchestre, contenant ensemble près de 80 morceaux.

Ses *Concertos, concertinos, symphonies concertantes, divertissements*, pour un ou plusieurs instruments (violon, violoncelle, baryton, lyre, piano, flûte, ou cor), avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor, atteignent un total d'environ cinquante numéros.

La collection des *quatuors à cordes* de Haydn comprend 83 numéros, qui se réduisent à 77, lorsque l'on en déduit la réduction en quatuor des *Sept paroles du Christ*, que les éditeurs ont l'habitude d'y faire figurer.

On compte environ 30 *trios à cordes*, 38 *trios* avec piano, 15 *trios* pour instruments à vent et à cordes mélangés, 4 *sonates* pour piano et violon, 52 *sonates*, divertissements, et autres pièces pour piano seul.

Les morceaux pour le baryton solo ou accompagné, et pour la lyre, étaient au nombre d'environ deux cents.

Il est souvent difficile de discerner l'origine et la forme première d'ouvrages qui ont été arrangés et publiés en différentes versions.

Pour ne citer que l'exemple le plus célèbre, il suffit de dire que l'on n'énumère pas moins de cent vingt éditions de l'*Hymne autrichien*, en tant que morceau isolé, et indépendamment des éditions du quatuor à cordes dans lequel il est inséré et varié. Le *Menuet du bœuf*, rendu populaire par une historiette de pure imagination, n'a pas été moins souvent imprimé. On conçoit aisément la confusion à laquelle arrivent les rédacteurs de catalogues, lorsqu'ils ont à mentionner, selon leur arrangement, sous plusieurs rubriques différentes, des morceaux n'ayant pas d'autres désignations que les indications du mouvement et de la tonalité.

---

# OUVRAGES A CONSULTER

Adam (Adolphe). *Derniers souvenirs d'un musicien.* Paris, Lévy, 1859, in-12, p. 1-38, la Jeunesse de Haydn.

Adler (Guido). Préface pour le tome XV, 2e partie, des *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* (symphonies de l'école viennoise). Vienne, Artaria, 1908, in-folio.

*Allgemeine Deutsche Biographie.* XI. Bd. Leipzig, 1880, in-8, p. 123-148, art. *Haydn* (Franz Joseph), par R. von Liliencron et W-H. Riehl; p. 148-157, art. *Haydn* (Johann Michael), par Schafhautl.

Arnold (Ign.-F.). *Joseph Haydn, seine kurze Biographie und ästetische Darstellung seiner Werke.* Erfurt, 1810, in-8, de 272 pages; 2e édit., 1825; reprod. dans le volume de l'auteur intitulé : *Gallerie der berühmtesten Tonkünstler.*

Barbedette (H.). *Haydn, sa vie et ses œuvres.* Dans le *Ménestrel,* année 1870-1871.

Becker (Carl-Ferd.). *Joseph Haydn.* Leipzig, 1832, in-8 (Collection *Die Zeitgenossen*).

*Biographische Skizze von Michael Haydn. Von den verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Besten seiner Wittwe herausgegeben.* Salzbourg, 1808, in-8 (par Otter et Schimm).

Bitter (C.-H.). *Eine Studie zum Stabat mater.* Leipzig, 1833, in-8 (p. 51 et suiv., le *Stabat* de Haydn).

Bombet (H. Beyle). *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une Vie de Mozart,...* etc. Paris, Didot, 1814, in-8, de 468 pages (Traduction frauduleuse des *Haydine,* de Carpani). Réimprimées sous le nom de Stendhal : *Vies de Haydn, de Mozart, et de Métastase.* Paris, 1817, in-12 ; plusieurs éditions, Paris, Lévy, s. d. Traduction anglaise, Londres, 1817, in-8.

Bouillat. *J. Haydn.* Paris, Bloud, 1901, in-8. (Collection : *les Contemporains.*)

BRENDEL. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich.* Leipzig, 1852, in-8; 6e édit., 1878, in-8, p. 274-280.

BRENET (Michel). *Histoire de la symphonie à orchestre, depuis ses origines jusqu'à Beethoven.* Paris, Gauthier-Villars, 1882, in-8.

— *Les Concerts en France sous l'ancien régime.* Paris, Fischbacher, 1900, in-16.

CARPANI (Giuseppe). *Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e sulle opere del celebre maestro Giuseppe Haydn.* Milan, 1812, in-8. 2e édit., Padoue, 1823, in-8, de XII-306 pages. — Contrefaçon par Henri Beyle, voir ci-dessus au mot *Bombet.* Traduction française : *Haydn, sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures,* par Joseph Carpani, traduction de D. Mondo. Paris, 1837, in-8, de 4 ff. et 367 pages.

CONRAT (H.). *Joseph Haydn und der Croatische Volksgesang.* Dans *Die Musik,* 4e année, 1904-1905, 7e livr., p. 14-29.

CRAMER (Carl-Friedrich). *Ueber die Schönheiten und den Ausdruck der Leidenschaft in einer Cantate von J. Haydn.* Dans le *Magazin der Musik,* t. I, 1783, in-8, p. 1073-1115.

DELDEVEZ. *Curiosités musicales.* Paris, Didot, 1873, in-8, p. 3-53.

DIES (Albert-Chr.). *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, nach mündlichen Erzählungen derselben entworfen und herausgegeben von...* Vienne, 1810, in-8, de x-220 pages.

DŒRING (H.). *Biographie und Charakteristik von Joseph Haydn.* Wolfenbüttel, s. d., in-fol.

DUESBERG (J.). *Visite d'Iffland à Haydn* (d'après un journal allemand). Dans la *Revue et Gazette musicale* du 14 nov. 1858.

EBERWEIN (J.). *Vater Haydn, ein dramatisches Gedicht.* Leipzig, Matthes, 1863, in-8, de VII-47 pages.

EITNER (Robert). *Biographisches und bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker...,* t. V. Leipzig, 1901, in-8, p. 59-76.

ERSCH UND GRUBER. *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste,* 2e section, t. III, 1828, p. 239-256, art. Jos. Haydn, et p. 256-259, art. Michael Haydn, par Fröhlich.

*Essai historique sur la vie de Joseph Haydn.* Strasbourg, 1812, in-8.

FÉTIS. *Biographie universelle des musiciens.* 2e édit., t. IV, p. 254-271.

FRAMERY. *Notice sur Joseph Haydn, contenant quelques particularités de sa vie privée, relatives à sa personne et à ses ouvrages.* Paris, 1810, in-8.

Gambara. *Haydn coronato in Elicona,* poemetto. Brescia, in-8, s. d. (1819), 30 pages.

Gerhard (C.). *Der Humor in der Musik.* Dans *Die Gegenwart,* du 15 novembre 1902.

Ghisi. *Elogio storico di Giuseppe Haydn.* Florence, 1839, in-8, de 16 pages.

Griesinger (G.-A.). *Biographische Notizen über Joseph Haydn.* Leipzig, 1810, in-8, de 126 pages.

Grosser. *Biographische Notizen über Jos. Haydn nebst einer kleinen Sammlung interessanter Anecdoten und Erzählungen...* Hirschberg, 1826, in-8, de xviii-107 pages.

Grove (sir George). *Dictionary of music and musicians,* 2d edition, by Fuller-Maitland. Vol. I, p. 633, art. *Creation;* p. 779, art. *Emperor's hymn.* Vol. II (1906), p. 348-370, art. *Haydn,* par C.-F. Pohl, avec additions, par W.-H. Hadow. Vol. III (1907), p. 474-510, art. *Oratorio,* par Rockstro et E. Walker. Vol. IV, p. 504-535, art. *Sonata,* par C.-H. Parry, et p. 763-797, art. *Symphony,* par le même.

Hadden (J.-Cuthbert). *George Thomson... His life and Correspondance* (with Haydn and Beethoven). Londres, 1898, in-8.

— *Haydn.* Londres, Dent, 1902, in-8, de 244 pages.

Hadow (W.-H.). *A Croatian composer.* Notes towards the study of Joseph Haydn. Londres, Seeley, 1897, in-12.

— *The Oxford history of Music.* Vol. V, the Viennese period. Oxford, the Clarendon Press, 1904, in-8.

Hanslick (Ed.). *Geschichte des Concertwesens in Wien.* Vienne, Braumüller, 1869, in-8.

Haweis (le Rev. H.-R.). *Music and Morals.* Londres, Daildy, 1879, in-8, p. 241-263.

Henrici (Dr). *Die Schöpfung, von Haydn.* Goslar, 1828, in-8.

Hetsch (G.). *Joseph Haydn.* Copenhague, 1901, in-8, de 80 pages (en danois).

Hocker (G.). *Das grosse Dreigestirn. Haydn, Mozart, Beethoven, in biographischen Erzählungen.* Glogau, Flemming, 1898, in-8.

Humperdinck (E.). *Joseph Haydn's Symphonie in Es dur, erläutert.* (Collection : *Der Musik führer,* n° 6). Francfort-sur-le-Main, Bechhold, 1894, petit in-8, de 16 pages.

*Iffland bei Haydn* (Dans *Bühne und Welt*, année 1901, n° 19).

*Joseph Haydn, Seine Biographie.* (Collection : *Neujahrsstücke der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich,* nos 18-19). Zurich, 1830-1831, in-4, de 28 pages.

KARAJAN (Th. von). *Haydn in London*, 1791-1792. Vienne. Gerold, 1861, in-8, de 118 pages.

KINKER. *Ter Nachgedachtenis van Joseph Haydn*. Amsterdam, 1810, in-8.

KREBS (Carl). *Haydn, Mozart, Beethoven*. (Collection : *Aus Natur-und Geisteswelt*, vol. 92). Leipzig et Berlin, Teubner, 1906, in-8, p. 4-41.

KRETZSCHMAR (H.). *Führer durch den Concertsaal*. T. I, 3e édition, Leipzig. Breitkopf et Härtel, 1898, in-8, p. 51-108 (symphonies); t. II, 2e édit., *ibid.*, 1895, in-8, p. 118-123, 163-164, 185, 281, etc. (œuvres religieuses); t. II, seconde partie, 2e édit., 1899, p. 221-244 (oratorios).

KRUTSCHEK (Paul). *Der Messentypus von Haydn bis Schubert*. Dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr* 1893, p. 109-119.

KUHAC (Fr.-S.). *Josip Haydn i Hrvatske narodne popievke*. Zagreb, 1881, in-8.

— *Chansons nationales des Slaves du Sud*. Zagreb (Agram). 1879-1884, 3 vol.

LA FAGE (J.-A. de). *Notice sur la vie et les ouvrages de Haydn*. Dans les *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*, année 1840-1841, p. 67-113. Reproduit dans le volume de l'auteur intitulé : *Miscellanées musicales*. Paris, 1844, in-8.

LAJARTE (Th. de). *Histoire d'un oratorio et d'une machine infernale*. Dans la *Nouvelle Revue* du 1er janvier 1885.

LAVOIX (Henri). *Histoire de l'instrumentation*. Paris, Didot, 1878, in-8, p. 281-294.

LE BRETON (Joachim). *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Haydn, membre associé de l'Institut de France et d'un grand nombre d'Académies*; lue dans la séance publique de la classe des Beaux-Arts le 6 octobre 1810. Paris, 1810, in-4.

LORENZ (Dr Franz). *Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik*. Breslau, Leuckart, 1866, in-8, de VIII-96 pages.

LUDWIG (C.-A.). *Joseph Haydn, ein Lebensbild*. Nordhausen, Buchting, 1867, in-8, de 213 pages.

MASON (D.-G.). *Beethoven and his forerunners*. Londres, Macmillan, 1904, in-8, p. 173-209.

MAYR (G.-S.). *Breve notizie istoriche della vita e delle opere di Giuseppe Haydn*. Bergame, 1809, in-8, de 14 pages.

MICHEL (Henri). *La Sonate pour clavier avant Beethoven*. Paris, Fischbacher, 1908, in-8, p. 75-97.

*Musikalische Briefe, Wahrheit über Tonkunst und Ton-*

*künstler, von einem Wohlbekannten* (J.-C. Lobe). Leipzig Baumgartner, 1860, in-8, p. 172-180.

NÆGELI (Hans-George). *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten.* Stuttgart, Cotta, 1826, in-8.

NEF (Carl). *Vergessene Gesänge von J. Haydn.* Dans la *Schweizerische Musikzeitung*, 40e année, 1901, n° 36.

NEUKOMM (E.). *Dix-huit mois de la vie de Haydn.* Dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1874, plusieurs articles.

— *Michel Haydn.* Dans *la Chronique musicale*, première année, 1873, t. II, p. 282-288 et deuxième année 1874, t. III, p. 119-124 et 161-165.

NIGGLI (A.). *Joseph Haydn, Sein Leben und Wirken; Vortrag.* Bâle, Schweighauser, 1882, in-8.

NOHL (Ludwig). *Musiker-Briefe.* Leipzig, Duncker, s. d. (1867), in-8. p. 73-174.

— *Haydn. Eine Biographie.* Leipzig, Reclam, s. d., in-24.

PARENT (H.). *Répertoire encyclopédique du pianiste.* Paris, Hachette, t. I, in-8, s. d. (1900), p. 46-54.

PAZDIREK (Fr.). *Manuel universel de la littérature musicale, guide pratique et complet de toutes les éditions*, etc. Paris, Costallat, et Vienne, Pazdirek, vol. XI, s. d. (1907), in-8, p. 238-271.

PERGER. Préface pour le tome XIV, 2e partie, des *Denkmäler der Tonkunst in OEsterreich* (musique instrumentale de J.-Michael Haydn).

POHL (Carl-Ferdinand). *Joseph Haydn.* T. I, Leipzig. Breitkopf und Härtel, 1878, in-8, de XVIII-423 pages, 1 pl., 1 portrait. T. II, *idem*, 1882, in-8, de VIII-383 + 14 pages, 1 portrait.

— *Mozart und Haydn in London.* 2te Abtheilung, *Haydn in London.* Vienne, Gerold, 1867, in-8, de XVI-390 pages.

REIMANN (H.). *Musikalische Rückblicke.* Berlin, 1900, in-8. T. I, p. 79-87 : *Haydn's und Beethoven's angebliche Plagiate aus Kroatischen Volksliedern.*

REINECKE (Carl). *Meister der Tonkunst. Mozart, Beethoven, Haydn, Weber, Schumann, Mendelssohn.* Stuttgart, Spemann, 1902, in-8, p. 249-316.

REISSMANN (August). *Joseph Haydn, sein Leben und seine Werke.* Berlin, Gutentag, 1880, in-8, de 263 pages et 43 pages mus., 1 portrait.

RIEHL (W.-H.). *Musikalische Charakterköpfe.* 2e édit., Stuttgart, Cotta, in-8, t. III, p. 302-339.

Riemann (Hugo). Préface aux symphonies de l'école de Mannheim, en tête du volume : *Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge, Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Dritter Jahrgang, Bd I. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902, in-folio.

Ritter (Hermann). *Haydn, Mozart, Beethoven*. Bamberg, 1897, in-8, p. 17-26.

Sandberger (Adolf). *Zur Geschichte des Haydn's quartetts*. Dans l'*Altbayerische Monatsschrift*, vol. II, n^os^ 2 et 3. Munich, Stahl, 1900, in-folio.

— *Zur Entstehungsgeschichte von Haydn's « Sieben Worte des Erlösers am Kreuze »*. Dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903*, p. 47-59.

Sauzay (Eug.). *Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor*. Paris, Didot, 1861, in-8, p. 37-72.

Schiedermaier (L.). *Die Blütezeit der Ottingen-Wallerstein'schen Hofkapelle*. Dans le *Recueil trimestriel de la Société Internationale de Musique*, 9e année, 1907-1908, 1re livraison (p. 105-106, *Haydn*).

Schilling (G.). *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. T. III, Stuttgart, 1836, in-8, p. 518-526, art. *Haydn*, par Ad.-B. Marx.

Schmid (Anton). *Joseph Haydn und Nicolo Zingarelli. Beweisführung, dass Joseph Haydn der Tonsetzer des allgemein beliebten österreichischen Volks=und Festgesanges sei*. Vienne, Holzel, 1847, in-8, de 121 pages.

Schmid (Otto). *Johann Michael Haydn*. Dans *Die Musik*, 5e année, 1905-1906, liv. 21, p. 159-163.

— *Johann Michael Haydn. Sein Leben und Wirken*. (Collection *Musikalisches Magazin*, n° 16). Langensalza, Beyer, 1906, in-8, 19 pages.

Schmidt (Leopold). *Joseph Haydn*. (Collection *Berühmte Musiker*). Berlin, Harmonie Gesellschaft, 1898, gr. in-8, de 136 pages, illustré.

Schnyder von Wartensee. *Æsthetische Betrachtungen über die Jahreszeiten von Joseph Haydn*. Francfort-sur-le-Main, Keller, 2e édit., 1861, in-8, de 15 pages.

Seeburg (Franz von). *Joseph Haydn, eine Biographie*. (Ouvrage pour la jeunesse, dont il a été fait plusieurs éditions en allemand, en français et en anglais).

Shedlock (J.-S.). *The pianoforte Sonata, its origin and development*. Londres, Methuen, 1895, in-8, p. 111-120.

Siebigk (C.-A.). *Museum berühmter Tonkünstler in Kupfern*

*und schriftlichen Abrissen.* Breslau, 1881, in-8 (*Haydn,* 32 pages et portrait).

Stendhal. V. Bombet et Carpani.

Tappert (W.) *Die Œsterreichische Nationalhymne.* Dans *Die Musik,* 4e année, 1904-1905, livraison 18, p. 415-416.

Teibler. *Joseph Haydn's Symphonie in G-dur* (*militaire*)... *Idem, in C-dur* (*le Midi*)... — *Idem, in C-dur* (*l'Ours*)... — (Collection *Der Musikführer,* nos 184, 215, 234.) Berlin, Schlesinger, s. d., in-16.

Towsend (P.-D.). *Joseph Haydn.* (Collection *the Great musicians*). Londres, Sampson, 1884, in-8, 130 pages.

*Ueber die angeblich von J. Haydn componirten « Spruchwörter ».* Dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung,* de Leipzig, nouvelle série, 5e année, nos des 9 mars et 27 avril 1870 (par L. von Stetter et Chrysander).

*Ueber Joseph Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen.* Dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung,* de Leipzig., nouv. série, 6e année, nos des 8 et 15 février 1871 (par L. von Stetter).

Viotta (H.). *De Verdiensten van Haydn ten opzicht der Toonkunst.* Dans *De Gids,* juin 1901.

Vogel (Emil). *Joseph Haydn's Portraits.* Dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters,* 5e année, 1908, p. 13-26.

Wendschuh (L.). *Ueber Jos. Haydn's Opern. Dissertation.* Halle, Kammerer, 1897, in-8, de 145 + 3 pages.

Widmann (B.). *Jos. Haydn's Schöpfung.* (Collection *Der Musikführer,* nos 13-14). Francfort-sur-le-Mein, Bechhold, s. d., 1894, in-16.

— *Jos. Haydn's Die Jahreszeiten* (*idem,* nos 84-85), *ibid.*

— *Jos. Haydn's Symphonie in G-dur* (Oxford)... *Symphonie in G-dur* (mit dem Paukenschlag) (*idem,* nos 50 et 59), *ibid.*

Wotquenne (Alfred). *Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles,* 2e volume. Bruxelles, imp. Coosemans, 1902, in-8, p. 464-485, avec 7 pages de musique (Catalogue des symphonies de Haydn).

Wurzbach von Tannenberg. *Joseph Haydn und sein Bruder Michael.* Zwei bio-bibliographischen Künstler-Skizzen. — Vienne, Lechner, 1862, in-8, de 48 pages.

Zohrer (F.). *Der Fürst der Musik, eine Erzählung aus dem Leben Haydn's.* (Collection *Œsterreichische Jugendbücher*). Teschen, 1906, in-8.

---

# TABLE DES MATIÈRES



ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

